

MÁRCIA CRISTINA BALTAZAR

Corpo que age, sente e pensa:

*Dramaturgias do meu corpo e do encontro de duração. Paralelo
com a filosofia de Henri Bergson.*

Tese apresentada ao Instituto de Artes,
da Universidade Estadual de Campinas,
para a obtenção do título de Doutor em
Artes.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sara Pereira
Lopes

CAMPINAS

2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

B216c Baltazar, Márcia Cristina.
Corpo que age, sente e pensa: Dramaturgias do meu corpo e do encontro de durações. Paralelo com a filosofia de Henri Bergson./ Márcia Cristina Baltazar. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Sara Pereira Lopes.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Bergson, Henri, 1859-1941. 2. Dramaturgia do corpo.
3. Processo criativo. 4. Teatro - pesquisa. 5. Dança – filosofia.
6. Diretores e produtores de teatro. I. Lopes, Sara Pereira.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Body that do, feel and think: Creative process and Bergsonism.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Bergson, Henri ; Body and mind connection ; Creative Process ; Theatre research ; Dance – Philosophy; Directors and producers of theater.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Sara Pereira Lopes.

Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Franco Ferraz.

Prof. Dr. Carlos José Martins.

Prof^a. Dr^a. Carminda Mendes André.

Prof^a. Dr^a. Suzi Frankl Sperber.

Prof^a. Dr^a. Regina Rossetti (suplente)

Prof. Dr. Rogério Adolfo de Moura (suplente)

Prof^a. Dr^a. Graziela Estela Fonseca Rodrigues (suplente)

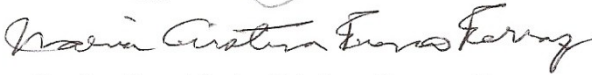
Data da defesa: 29-01-2010


Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

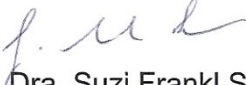
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Marcia Cristina Baltazar - RA 920923 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Sara Pereira Lopes
Presidente


Profa. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz
Titular


Prof. Dr. Carlos José Martins
Titular


Profa. Dra. Carminda Mendes Andre
Titular


Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber
Titular

A Carlos Simioni e a Tiche Vianna.

A Gustavo e a Cauré.

AGRADECIMENTOS

A Tiche Vianna, por acreditar, “entrar no barco” do TANTAS OUTRAS QUANTAS e pelo constante diálogo em busca de nossas potências de criação.

Às pessoas que eu entrevistei no processo de criação do espetáculo, que permitiram eu realizar suas “mímesis” e usar seus depoimentos.

A Simioni, por me passar segredos da arte do ator no Íterim, por ter lido e comentado uma parte da tese, além de ter me ajudado a entrevistar Tadashi Endo.

A Tadashi, por ter me concedido uma entrevista e pelo contágio de sua filosofia de vida.

A Paula Ferrão, pela transcrição e tradução da referida entrevista.

Ao Chico, pela revisão do abstract.

A Theda, Luís Andrade, Diego, Eduardo Okamoto e tantos outros colegas de pesquisa prática na arte no ator com os quais estabeleci trocas nesse processo de aprendizagem.

A Cris Colla, pelo apoio dado em várias pequenas atitudes.

A Renato Ferracini, que, por meio de sua produção teórica, influenciou a abordagem filosófica deste meu trabalho; além de ter contribuído de forma ativa através dos importantíssimos comentários aos meus escritos durante o curso do doutorado.

Aos atores do Lume e a Eugênio Barba e Júlia Varley, pela ética inserida no fazer teatral, generosamente transmitida.

A Fuganti, por me apresentar a filosofia da diferença.

A Marco Scarassatti, pelas descobertas sensíveis e pelos desejos compartilhados na composição do TANTAS OUTRAS QUANTAS e na entrevista para esta tese.

A Abel Saavedra, por ter me concedido entrevista e generosamente falar sobre seu processo criativo.

A Jussara Müller, pela conversa sobre o seu processo criativo.

A Carlos José Martins, pelos inumeráveis contrapontos, alertas, dicas, leituras e comentários das versões preliminares da tese e, sobretudo, pela amizade.

A Verônica Fabrini, pela atenção.

A banca examinadora: Maria Cristina, Suzi, Carmina e Carlos Martins pelo aceite em serem meus avaliadores e pelos preciosos comentários.

Às amigas e aos amigos de Batatais e Campinas que, de alguma forma, apoiaram este projeto e torceram por sua realização com sucesso. Resolvi não citar nomes, porque o risco de esquecer alguém é muito grande. A todos: obrigada pela valiosa amizade.

A Gustavo, pelo companheirismo, amor, carinho, compreensão e também pela leitura e pelas conversas sobre meu trabalho.

A Sara Lopes, pelo apoio e pelos precisos comentários.

Aos colegas que cursaram a disciplina Seminário de Tese no 2º. semestre de 2007, que colocaram questões importantes para o desenvolvimento prático e teórico de meu trabalho.

A FAPESP, pelo financiamento desta pesquisa.

RESUMO

A partir de uma experiência pessoal de criação do espetáculo TANTAS OUTRAS QUANTAS, solo teatral fundamentado nos métodos de pesquisa do Grupo Lume, esta pesquisa objetiva refletir sobre as condições deflagradoras e o próprio fluxo das experiências de criação.

O objetivo é pesquisar:

- Quais foram as relações entre o agir, o sentir e o pensar nos momentos de improvisação, de codificação, de montagem e de apresentação desse espetáculo teatral.
- A virtualidade se atualizando. Em tempos de debate sobre a dramaturgia contemporânea; a dramaturgia do meu corpo e a dramaturgia de um espetáculo, não está sendo a virtualidade de alguma forma atualizada e percebida?

Para a reflexão sobre a conexão corpo&mente em “estado cênico” faz-se um paralelo com a filosofia de Henri Bergson (1859-1941) e também com José Gil e Gilles Deleuze.

Assim, neste paralelo entre Arte e Filosofia, é analisado o processo de criação de ações extracotidianas no Grupo Íterim (grupo de pesquisa corpo-vocal); a fase de pesquisa de campo e de codificação da “mímesis corpórea”; a criação da dramaturgia da atriz; a montagem do espetáculo junto com outros criadores e as apresentações do solo.

Palavras-chave: Bergson, Henri; Dramaturgia do corpo; Processo criativo; Teatro – pesquisa; Dança – filosofia; Diretores e produtores de teatro.

ABSTRACT

Starting from the experience of a personal creation of the play TANTAS OUTRAS QUANTAS, a solo based on research methods from LUME theatre, this research intends to produce an analysis about the flux of body and mind during the creational experiences and about the conditions that display this flux.

The intention is to respond to the following questions:

- What were the relations between doing, feeling and thinking during improvisations, codifications, production and publications of this play?
- In times of discussion about the post-dramatic theater, the comprehension of what my body does and the sense of the play, is not the virtuality somehow being brought up-to-date and becoming aware of the body?

The reflection about body&mind's connection during an artistic experience dialogues with the philosophy of Henri Bergson (1859-1941) and also with José Gil and Gilles Deleuze.

So, in such parallel between art and philosophy, we analyze - the creation of unusual actions in Ínterim Group (a research group in actions and voice) - the period of interviews and codification of "corporeal mimesis" - the creation of the actress's choreography - the assembling accomplished by four artists and the public presentations of the play.

Key words: Bergson, Henri; Body and mind connection ; Creative Process ; Theatre research ; Dance – Philosophy; Directors and producers of theater.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Primeira Introdução | 1 |
| Segunda Introdução | 15 |
| Capítulo 1 _Dramaturgia como atualização de sentido e/ou como encontro de durações..... | 23 |
| Dramaturgia do teatro pós-dramático? | 23 |
| O problema da “representação” em Bergson | 39 |
| E a criação?..... | 50 |
| Dramaturgia como duração | 55 |
| Capítulo 2 _ A Construção de Ações Extracotidianas e o Circuito percepção-criação do corpo..... | 69 |
| O Grupo Íterim | 72 |
| Capítulo 3 _ A Re-criação de Matrizes e a Emoção Criadora | 109 |
| A codificação das matrizes corpo-vocais. A tentativa de uma seqüência..... | 115 |
| A mimesis corpórea..... | 122 |
| Capítulo 4 _ A Intuição e a Inteligência na minha dramaturgia cênica | 141 |
| Intuição e Inteligência no bergsonismo..... | 147 |
| Processos intuitivos | 156 |

| | |
|--|-----|
| Processos racionais..... | 160 |
| Capítulo 5 _ A “montagem” da dramaturgia de um espetáculo e o encontro de durações..... | 165 |
| 1º. Problema: o papel da atenção e da recepção na comunicação artística entre vários proponentes de uma criação coletiva _ a possibilidade de encontros. | 178 |
| 2º. Problema: A diferença de processos de criação quando uma intuição é executada no movimento do corpo e quando uma intuição é projetada _ as funções da intuição e da inteligência | 191 |
| 3º. Problema: O desejo da criação. | 198 |
| Capítulo 6 _ A dramaturgia no encontro com o público _ a Intuição da Duração | 205 |
| A produção das apresentações. | 210 |
| O olhar ou a consciência. | 212 |
| A recriação da codificação..... | 214 |
| As velocidades das cenas | 216 |
| Capítulo 7 _ Entrevista com Tadashi Endo (Japão/Alemanha), mestre de butoh | 225 |
| Considerações Finais..... | 245 |
| Referências | 249 |
| Bibliografia..... | 255 |
| Anexo 1 | 259 |
| Anexo 2 | 263 |

| | |
|---|-----|
| Anexo 3 | 267 |
| Anexo 4 _ Currículo de Tiche Vianna..... | 269 |
| Anexo 5 _ “Sem título”, de Louise Bourgeois | 271 |
| Anexo 6 _ Currículo de Abel Saavedra | 273 |
| Anexo 7 _ Currículo de Marco Scarassatti (1971, Campinas/Brasil)..... | 275 |
| Anexo 8 _ Trajetória do espetáculo TANTAS OUTRAS QUANTAS..... | 277 |

Primeira Introdução

Entre os anos de 2002 a 2004, participei do Grupo Ínterim, grupo de pesquisa coordenado por Carlos Simioni, do Grupo Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp), cujo objetivo central foi estudar em sala de pesquisa prática as possibilidades vocais dos atores integrantes.

Nesse processo de pesquisa, pela primeira vez, fui percebendo claramente relações entre o agir, o sentir e o pensar durante alguns momentos de criação corpo-vocal; além de perceber também essas relações nas determinações do desenvolvimento daquela pesquisa. Assim, às vezes, em uma improvisação, uma ação despertava uma sensação; às vezes, as ações despertavam sensações e imagens; outras vezes, uma idéia surgia entre as ações e sensações do momento; outras vezes, ainda, a experimentação de uma hipótese racional sobre alguma relação corpo-voz conduzia a novas sensações, novas idéias, que conseqüentemente levavam a outras ações... E assim simultaneamente e concomitantemente seguia-se um processo de vários fluxos entre as ações, as sensações e as reflexões da minha pesquisa prática sobre meu corpo expressivo.

Posso dizer que, em vários momentos no Ínterim, eu me senti fazendo arte. Peço licença ao leitor para usar “arte” do ponto de vista da minha percepção, sabendo que o que considero como arte não necessariamente é arte para outros. Mas, tomo essa liberdade neste momento para afirmar que, para mim, o fazer artístico está intimamente relacionado à percepção estética.

John Dewey (1859-1952), por exemplo, considera a arte não só como produção artística, mas também como percepção estética:

O fazer ou obrar é artístico quando o resultado percebido é de tal natureza que *suas* qualidades *enquanto percebidas* controlam a produção. O ato de produzir dirigido pela intenção de produzir alguma coisa gozada na experiência imediata do perceber tem qualidades que uma atividade espontânea ou não-controlada não tem. O artista incorpora a si próprio a atitude do que percebe, enquanto trabalha (DEWEY, 1980: 99).

Portanto, digo que, em alguns momentos, eu me sentia fazendo arte, pois ao mesmo tempo em que eu agia, eu tinha uma percepção estética da ação e seguia-lhe também me conduzindo nesse fluxo de percepção e ação.

Creio que José Gil trata do mesmo fluxo quando fala da contemplação narcísica do bailarino:

O bailarino sente-se dançar. Não se vê como vê um objeto deslocar-se no espaço, mas acompanha o movimento do seu corpo (esse movimento visto do exterior pelos espectadores) de imagens virtuais que forma segundo o mapa que para si fez da sua coreografia. [...] O movimento dançado recolhe o corpo sobre si, por um lado; e, por outro, projeta as suas múltiplas imagens em pontos de contemplação narcísica, pontos necessariamente fora do corpo próprio, mas que se encontram no espaço. Em que espaço, uma vez que não pode ser o espaço objetivo, e também não o espaço interior? É o espaço do corpo que fornece os pontos exteriores-interiores de contemplação.

[...]

Paradoxalmente, a posição narcísica do bailarino não exige um “eu”, mas um outro corpo (pelo menos) que se desprende do corpo visível e dança com ele (GIL, 2005: 51).

Sobre a experiência da percepção enquanto na ação, vejo semelhanças dessa minha experiência no Grupo Íterim com as “danças somáticas” (Body-mind Centering, Klauss Vianna, Contato-Improvisação, Movimento Autêntico etc.) que se fundamentam na percepção como técnica de ação.

Vários artistas e teóricos do teatro também enfatizam a importância da percepção no trabalho do ator. Grotowski, por exemplo, afirma que o *performer*

deve adquirir um grau de maestria de ser ator e observador ao mesmo tempo, sem dualismo. Assim, na criação do ator, a distinção de uma ação objetiva ou subjetiva, interior ou exterior, passiva ou ativa deixa de ter sentido. É o “Eu-Eu”:

O "Eu-Eu" non quere dicir estar cortado en dous senón ser dobre. Trátase de ser pasivo na acción e activo na mirada (á contra da habitual). Pasivo quere dicir ser receptivo. Activo estar presente. Para nutrir a vida do "Eu-Eu", o performer debe desenvolver non un organismo masa, organismo de músculos, atlético, senón un organismo carnal a través do cal as forzas circulan (PARAMIO, 2001: 200).

Dessa forma, posso falar em pensamento encarnado, ou que o corpo pensa. E esse pensar é uma relação integrada entre sensações e pensamentos durante a ação.

Mas, todas essas compreensões foram realmente experienciadas no Grupo Ínterim. Essa experiência norteou todo o meu trajeto até o momento: a montagem do solo TANTAS OUTRAS QUANTAS, suas apresentações, esta tese e, (creio) norteará todas as minhas demais criações.

O TANTAS OUTRAS QUANTAS é meu primeiro espetáculo solo, montado em 2004, dirigido por Tiche Vianna, com música de Marco Scarassatti, iluminação e cenário de Abel Saavedra. Neste solo usei meu aprendizado de voz com o Grupo Ínterim e também a mimesis corpórea, método (também do Lume) de criação corpórea do ator a partir de materiais observados e externos ao ator.

No TANTAS, uma mulher (eu), ao me preparar para voltar para casa, no interior paulista, deparo-me com (a memória de) várias outras mulheres que se confrontam com o poder patriarcal e com vários medos e opressões em relação à

expressão do afeto e da sexualidade. Assim eu e elas não só revivemos a repressão como afirmamos nossas singularidades.

Quando da montagem do espetáculo TANTAS OUTRAS QUANTAS, percebi que, tanto em meu processo de criação individual, quanto coletivo com a diretora, o sonoplasta e o cenógrafo/iluminador, as “escolhas” do que mostrar ao público foram determinadas por vibrações maiores de sensações, por compreensões racionais ou intuitivas e/ou foram determinadas pela própria força em forma de algumas ações. Esse processo de atualizações ocorreu num fluxo contínuo entre as potências de meus impulsos criativos e as potências dos demais criadores desse espetáculo.

Em relação às apresentações do espetáculo, tenho buscado propiciar as condições, a mim necessárias, para que fluxos entre ação, sensação e pensamento ocorram na relação com o público, ou, de outra forma, para que as “escolhas” continuem sendo instantaneamente atualizadas.

Assim, especificamente com relação ao **objetivo central** desta tese, a partir dessa minha experiência de criação, busco refletir sobre as condições deflagradoras e o próprio fluxo das experiências de criação.

Então, revendo toda a trajetória desde a criação de “ações extracotidianas” até a montagem e, atualmente, a publicação do espetáculo TANTAS OUTRAS QUANTAS, me pergunto:

- Como analisar as relações entre o agir, o sentir e o pensar nos momentos de improvisação, de codificação, de montagem e de

apresentação, tendo como referência a minha experiência de atriz-pesquisadora?

- Posso falar dessas atualizações, como sendo a dramaturgia do meu corpo e a dramaturgia do encontro no referido espetáculo?

Considero a dramaturgia do meu corpo como as minhas ações atualizadas a cada momento de meu processo criativo, desde os momentos de pesquisa e treinamento, passando pelos momentos de codificação e encadeamentos de ações (criação de uma partitura corporal), até os ensaios e as apresentações. Considero que essa partitura, para ser dramaturgia **em teatro**, para ter um fluxo de “sentido” **artístico** (como o caracterizarei no capítulo 1), precisa ser mostrada ao diretor, ou a amigos ou, no limite, a um imaginário público, senão pode ser treinamento, experimentação, dramaturgia do corpo, mas não dramaturgia **em teatro**.

Quando falo em dramaturgia do encontro teatral, falo do território da encenação e da relação com outro corpo vivo. Falo de comunicação de corpos (GIL, 2005). Assim, considero como dramaturgia do encontro teatral as atualizações realizadas por todos os criadores do teatro (diretor/encenador, cenógrafo, sonoplasta, figurinista etc.) junto com o ator e também as atualizações realizadas a cada apresentação.

O **método** utilizado é a revisão de meus diários de campo desde o Grupo Ínterim até o espetáculo TANTAS OUTRAS QUANTAS, revendo, assim, toda a trajetória desde a criação de “ações extracotidianas” até a montagem e, atualmente, a publicação desse espetáculo solo. Além do diário de campo utilizo

também entrevistas com os principais criadores diretamente relacionados à montagem do TANTAS OUTRAS QUANTAS. Estas duas bases de dados são analisadas à luz dos referenciais filosóficos escolhidos (Henri Bergson, principalmente) de forma tanto a estudar e avaliar as possibilidades e adequação desse referencial filosófico às perguntas, quanto refletir sobre e propulsionar-me às condições deflagradoras do fluxo próprio às experiências de criação.

Saliento que esta tese e o espetáculo TANTAS OUTRAS QUANTAS, sobre a qual se baseia, são possíveis num contexto de pesquisa da arte do ator estimulado pelo Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp). É preciso dizer que os seus espetáculos, as pesquisas de seus atores, seus diversos métodos de preparação e de técnica do ator (treinamento corpo-vocal, clown, mimeses corpórea etc.) e, principalmente, a generosidade com que seus atores-pesquisadores estimulam e compartilham com diversos grupos e atores suas formas de pesquisa corporal e criação artística, criam um contexto especial que influenciou de muitas maneiras a formação da autora e o referido espetáculo. Especificamente em relação à metodologia de pesquisa desta tese e à construção / utilização de determinados referenciais filosóficos no teatro (principalmente a chamada filosofia da diferença), este trabalho trilha um caminho aberto pela produção teórica de Renato Ferracini (ator-pesquisador do Lume) junto ao departamento de artes cênicas do IA da UNICAMP.

O pensamento filosófico de Henri Bergson (1859-1941) possibilita, nesta tese, uma ressonância em paralelo com as minhas questões e os motivos desta pesquisa. Para Bergson é necessário desfazer-se dos falsos problemas e

encontrar o verdadeiro ponto do qual é preciso partir a análise das evidências empíricas; análise, esta, que pode se aproximar do real, mas nunca será a própria experiência. O problema de Bergson é a criação, ou melhor, como a vida toma consciência de si e de fato torna-se livre. O problema de Bergson é a diferenciação (DELEUZE, 1999).

Assim como Bergson, busco refletir sobre as condições em que me considero em criação artística e intenciono, também pelo viés do pensamento e da colocação de problemas, colocar em ebulição as condições para a criação.

A filosofia de Bergson é uma tentativa de imersão nas relações da duração do devir; é o que ele nomeou posteriormente como Método da Intuição.

A intuição é o gozo da diferença. Mas ela não é somente o gozo do resultado do método, ela é o próprio método. Como tal, não é um ato único, ela nos propõe uma pluralidade de atos, uma pluralidade de esforços e de direções. Em seu primeiro esforço, a intuição é a determinação das diferenças de natureza. E como essas diferenças estão entre as coisas, trata-se de uma verdadeira distribuição, de um problema de distribuição. É preciso dividir a realidade segundo suas articulações, e Bergson cita de bom grado o famoso texto de Platão sobre o corte e o bom cozinheiro. Mas a diferença de natureza entre duas coisas não é ainda a diferença interna da própria coisa. Das articulações do real devemos distinguir as linhas de fatos, que definem um outro esforço da intuição. E, se em relação às articulações do real a filosofia bergsoniana se apresenta como um verdadeiro "empirismo", em relação às linhas de fatos ela se apresentará sobretudo como um "positivismo", e mesmo com um probabilismo (DELEUZE, 1999: 97).

Na tentativa de cumprir o objetivo desta tese, que é o entendimento da minha criação, busco o Método Intuitivo de Bergson, inspirada não só em Bergson, mas também na minha intuição.

Ou seja, em vários momentos de criação no meu trabalho enquanto atriz, percebo a intuição, ou melhor, intuo.

Convém salientar que uso o termo intuição referindo-me ao conceito bergsoniano. De modo geral, intuição é um termo corriqueiramente usado pelo senso comum, que está relacionada a uma “visão imediata (sem mediação) de algo na sua totalidade” (GUIMARÃES, Maria B. L., 2005). No entanto, Bergson aprofunda-se na compreensão da intuição e elabora um conceito que, segundo ele próprio, é fugidio às definições principalmente porque se insere no movimento do tempo. Segundo Maria Cristina Franco Ferraz, em argüição na defesa desta tese, a intuição é “uma inumanidade dentro do humano, salta o pragmatismo e apreende a espessura do tempo”.

A intuição necessariamente é uma junção entre corpo e pensamento. Ela só é possível a partir de um esforço de atenção ao presente, ou seja, ao nosso corpo imediato. Por meio da intuição, entramos na duração do tempo, a memória contrai-se em nossa atualidade de percepção e é possível perceber as múltiplas forças/durações que nos perpassam na unidade do tempo atual.

Aprendi, desde o Grupo Íterim a perceber a intuição em sua duração e em suas linhas de diagrama, além de ter aprendido a pensar sobre ela nos momentos seguintes de anotação sobre as experiências (embora, naquela época, eu não dava esses “nomes” ao que eu fazia).

Dessa forma, o que farei, aqui, será uma outra pesquisa a partir das experiências intuitivas que tive desde o Grupo Íterim até o processo de composição dramatúrgica do monólogo TANTAS OUTRAS QUANTAS, considerando, inclusive, suas apresentações. **Esta pesquisa será uma análise de meu processo criativo tentando dividir as articulações de minha**

experiência em paralelo com a reflexão mais filosófica sobre as prováveis condições da criação artística.

Portanto, possuo **dois objetos de pesquisa**: meu processo artístico e a reflexão filosófica. Busco analisá-los um em paralelo ao outro, instigando-me (e ao leitor) problemas, hipóteses e desafios práticos-conceituais.

Encontro ressonâncias entre a criação do *performer* (aliás, todas as criações artísticas) e a duração intuitiva. Percebo, também, que, para se ter consciência dessa duração, abrir-se à intuição, é necessário um esforço grande de atenção. Atenção exclusiva ao presente, à ação, na qual todo trabalho do artista está focado e que necessariamente envolve percursos, envolve a experiência.

A ação é o cume do presente e está, através do corpo, impregnada de sensações e pensamentos. Uma atenção à ação necessariamente passa por uma percepção das sensações e dos pensamentos em ato (tudo ao mesmo tempo agora), ou uma dilatação da consciência.

Acredito que, para o meu trabalho, enquanto atriz, a filosofia de Bergson me esclarece sobre os meus fluxos de criação, instiga minha ampliação da percepção do presente, esclarece mal entendidos, como a idealização da sensibilidade e da arte, e estimula caminhos para a condução de meu trabalho (minha ação) conectado(a) com o virtual, ou nas palavras de Bergson, com o espírito.

É necessário salientar: a experiência aqui analisada é pontual e pessoal. Dessa forma, a filosofia dos autores selecionados, às vezes, é legitimadora de

meu aprendizado e, às vezes, é instigadora para novas experimentações. Assim, creio não sobrevalorizar além de seus limites uma experiência pessoal e, por meio do referencial teórico escolhido, propulsionar-me a novos aprendizados prático-conceituais. Assim, Bergson torna-se não meu fundamento, mas meu interlocutor.

Portanto, inspirando-me em Carlos Simioni, intenciono pesquisar sem querer provar a filosofia de Bergson e/ou o sucesso de minha experiência artística.

A busca é o **aprendizado** artístico.

Um dos métodos para esta tese escapar de uma análise auto-referenciada e valorizar a aprendizagem, é o diálogo com outros criadores em teatro (não bergsonianos) que expõem seus pontos de vista e impulsionam-me a novos problemas (capítulos 5 e 7) que, de forma alguma, invalidam o pensamento filosófico seguido, mas presenteiam a minha trajetória teórico-prática. Busco, assim, outros interlocutores para a minha prática teatral e relaciono os seus discursos à minha reflexão filosófica e empirista.

Novamente afirmo: este trabalho não é uma prova do bergsonismo, mas é bergsonista no sentido histórico do pensamento desse autor. Trata-se de uma experiência de reflexão sobre o meu trabalho artístico (da mesma forma que foi uma experiência, o processo criativo do TANTAS OUTRAS QUANTAS), na qual as descobertas não são projetadas. Trata-se de um percurso indeterminado, mas é um percurso, pois não entrei nele sem o TANTAS e saio dele com o estudo do bergsonismo como instigador de novos processos criativos.

Outro objetivo desta pesquisa é testar o quanto o Método Intuitivo na composição de um conhecimento pela escrita pode estimular de fato a intuição no meu atual momento de criação. O pensamento intuitivo depende do corpo. Sendo também o pensamento dependente de nossas funções sensório-motoras, ou seja, de nosso corpo, me pergunto até que ponto o próprio exercício desta tese propiciará um treino para um método de ação intuitiva em minha criação.

Enfim, encontrei na filosofia de Bergson um corpo teórico (literalmente!) para reagir com a minha experiência no solo TANTAS OUTRAS QUANTAS e outros possíveis processos dramatúrgicos que poderão surgir daqui para frente. Creio que o diálogo entre o trabalho do ator (aqui generalizo), por ser pura presença, e as relações entre corpo e espírito, como Bergson as fundamentou em seus escritos, é um diálogo extremamente frutífero para as pesquisas que buscam envolver **Arte e Filosofia**.

Para esta análise em forma de tese de doutorado, da mesma forma que na escrita de meus diários de trabalho prático, ainda preciso lentificar o presente, percebê-lo em seu imediato passado e com atenção, para assim distinguir as linhas de forças atuantes nas relações entre o agir, o sentir e o pensar desse processo. Trata-se quase de uma contemplação.

O desafio, tanto da escrita, quanto da prática teatral, é: quanto mais eu for capaz de menos lentificar a percepção (contemplar) e seguir o fluxo do presente, não deixar de perceber (para só depois, na escrita, por exemplo, analisar), tanto mais estarei imersa na intuição criativa. Esse é, de fato, o método bergsoniano,

que foi denominado com Método da Intuição, um método de ação e menos de contemplação.

A associação não é esforço primeiro de nossa consciência para Bergson. Para ele, nosso primeiro esforço artificial é a dissociação. Naturalmente percebemos o todo e, por esforço da consciência, vamos decompondo as partes. Então, neste trabalho escrito, irei dissociar os instantes de criação para refletir como se deram as relações entre uma ação e outra, uma ação e uma imagem, uma imagem e outra imagem, uma idéia e uma ação, uma seqüência instantânea de pensamentos-ação. E, talvez, em alguns momentos conseguirei escrever num fluxo de criação conceitual que siga o próprio movimento natural e associativo do pensamento, sem o esforço da dissociação intelectual.

Mas, esclareço: a intenção não é analisar e conceituar um caso exemplar de bom funcionamento dessas relações inseridas na fluência do devir, mas mostrar uma experiência na qual ocorreram alguns acontecimentos, os quais (inclusive) foram os “ressonadores” com a filosofia da diferença (ou filosofia pós-estruturalista). Assim, o objetivo é compartilhar as questões talvez próprias de uma recente trajetória artística, documentar a partir de um específico referencial teórico um processo de pesquisa prática-conceitual em Artes (mais especificamente, nas Artes Cênicas), transmitir as indeterminações inerentes de um percurso autoral de pesquisa sobre o trabalho do ator e filosofar instigando-me a novos problemas e a novas criações.

No decorrer desta reflexão prático-conceitual, uma reflexão que migra entre a minha experiência artística e a conceituação filosófica, surgiu a necessidade de

um aprofundamento na conceituação sobre dramaturgia. Assim, busquei um conceito de dramaturgia dentro da própria filosofia da diferença e que, ao mesmo tempo, fosse adequado tanto às tendências contemporâneas do teatro como à sua tradição.

Para tanto, encontrei no conceito de “teatro pós-dramático” de Lehmann (2007) um contexto relacional e cartográfico sobre as tendências do teatro contemporâneo, que, segundo o próprio autor, é “um mínimo denominador comum entre uma série de formas dramáticas muito diferenciadas, mas que têm em comum uma única coisa: ter atrás de si uma história, que é o teatro dramático” (LEHMANN, 2009: 233).

Portanto, sob o pano de fundo dessa reflexão estética abrangente de Lehmann, insiro a reflexão sobre o meu trabalho específico no processo de criação do espetáculo TANTAS OUTRAS QUANTAS, um processo muito mais diretamente relacionado à corrente do drama-moderno ou pós-moderna (Grotowski, Antropologia Teatral, Decroux, Lume) que aos casos exemplares pós-dramáticos de Lehmann (Tadeusz Kantor, Klaus Michael Grüber e Robert Wilson, segundo FERNANDES (2009)). No entanto, como a análise de Lehmann se caracteriza pela abrangência, optei por seu aporte a fim de sugerir uma conceituação sobre dramaturgia que não se anulasse com as experiências pós-dramáticas e que também não se contrapusesse ao dramático.

Então, organizo esta tese em sete capítulos.

O primeiro capítulo é um ensaio teórico, sem a pretensão de esgotar a questão, sobre algumas relações encontradas entre o conceito de sentido de

Deleuze, as noções de consciência ontológica e percepção de Bergson, o “corpo de consciência” de José Gil e o debate atual sobre a produção teatral contemporânea. Nesse capítulo, a partir destas fontes filosóficas, lanço a hipótese sobre a Dramaturgia como atualizações de sentido e/ou como encontro de durações, impulsionadas pela consciência do corpo.

Continuando o paralelo entre Arte e Filosofia (mais especificamente a filosofia de Bergson), nos capítulos 2 ao 6, é analisado o processo de criação de ações extracotidianas no Grupo Íterim (grupo de pesquisa corpo-vocal) e as relações entre percepção e criação; a pesquisa de campo e de codificação de ações e a “emoção criadora”; a criação da dramaturgia da atriz e os conceitos de intuição e inteligência; a montagem do espetáculo junto com outros criadores e o encontro de durações; e as apresentações do solo e a intuição da duração.

Finalmente, no capítulo 7 (Entrevista com Tadashi Endo, mestre de butoh) transcrevo uma entrevista com o artista internacionalmente reconhecido e expoente do butoh e da dança-teatro. A intenção é acrescentar um outro enfoque sobre algumas das questões levantadas nesta pesquisa.

Além dos anexos no final deste texto, acompanham esta tese os Anexos A e B em mídia DVD. Respectivamente, são a filmagem do espetáculo TANTAS OUTRAS QUANTAS e momentos do processo de criação aqui analisado.

Segunda Introdução

Como segunda introdução, quero esclarecer preliminarmente o título deste trabalho: **Corpo que age, sente e pensa**.

Quanto ao subtítulo (Dramaturgias do meu corpo e do encontro de durações. Paralelo com a filosofia de Henri Bergson.), deixo que os próximos capítulos se encarreguem de todos os esclarecimentos.

Corpo porque o corpo é a ponta do presente e da ação. É (por) onde acontecem as atualizações das artes cênicas.

Optei pela **ação**, sendo fiel à nomenclatura de Bergson em *Matéria e Memória*. Para ele, ação e presente é a mesma coisa. Toda ação assim compreendida é uma criação, uma nova ação. Dessa forma, recriação é um pleonismo e repetição é um falso problema.

Portanto, seguindo esse referencial teórico não caberia a diferenciação entre ação, movimento e gesto geralmente encontrada na literatura específica do Teatro.

Mas, justifiquemos de outra forma e a partir da própria literatura do teatro.

Em nossa contemporaneidade de “teatro pós-dramático” (LEHMANN, 2007), a diferenciação entre ação, movimento e gesto também perde sentido porque o teatro não se prende mais à ação como a condutora da tensão do enredo. Ou seja, a diferença entre a ação, como aquela que tem um objetivo, e o movimento, como aquele de objetivo incerto, deixa de ser operacional. A dança e

o teatro se aproximam e, portanto, as noções de ação (objetiva) e de movimento (fluxo por si só) se mesclam.

Quanto ao gesto, tanto Lehmann, no teatro, quanto José Gil, na dança contemporânea, ao falarem do gesto, mencionam a defasagem entre o desejo da expressão e o exprimido.

O gesto não tem a finalidade própria do conceito corriqueiro de ação, mas expressa algo. O gesto humano tem suas limitações biológicas e o seu significado é construído socialmente. José Gil (2005) fala que o gesto pode variar do extremo da singularidade (sentido) ao extremo do comum (signo) admitindo infinitos graus dessas duas características.

Já Lehmann (2007), baseado na reflexão de Giorgio Agamben (1992) sobre a modernidade e perda da linguagem gestual, conceitua o gesto como a potencialidade excedente de cada ação:

O gesto é aquilo que fica em suspenso em cada ação voltada para um objetivo: um excedente de potencialidade, a fenomenalidade de uma visibilidade como que ofuscante, que ultrapassa o olhar ordenador _ o que se torna possível porque nenhuma finalidade e nenhuma reprodutibilidade enfraquece o real do espaço, do tempo e do corpo. O corpo pós-dramático é, nesse sentido, um corpo do gesto (LEHMANN, 2007: 342).

Podemos falar, portanto, que as fronteiras entre ação, gesto e movimento estão cada vez mais “esfumaçadas” na conceituação estética desses autores.

Então, tratarei aqui movimento, gesto e ação como simplesmente ação. Ação não necessariamente carregada de objetivo, mas ação como uma atualização (passagem do virtual ao atual) do corpo. Assim considero a ação

como o produto do ator-performer, sua obra em qualquer fase de criação e em qualquer tipo de expressão cênica.

Uma ação (necessariamente em ato) está imersa de desejos, sensações e outras ações seqüenciais ou instantâneas a ela. Uma ação é uma atualização (ato), mas vem imersa em virtualidades e nesse sentido se aproxima das noções de gesto dos dois autores acima citados¹.

Como veremos, a maioria das ações que analiso aqui nesta tese (“ações extracotidianas”) surgem, às vezes, sem uma intenção definível, mas elas geralmente estão impregnadas de sensações e imagens que foram trazidas pelo **esforço de agir** e que, ao acontecer o fluxo de criação, deixa de ser um esforço ativo para se tornar um esforço passivo.

Sente está relacionado principalmente à sensação.

Parafraseando José Gil (2005), as sensações são mais que a percepção de alterações psicofísicas do corpo como dor, calor, frio etc. Se nos atermos às sensações apenas como estas alterações, estamos tendo a consciência do corpo como um objeto. Não. As sensações tratadas aqui estão mais para as micro-percepções dos movimentos internos e externos do corpo, ou seja: uma percepção microscópica e geral do corpo e de seu entorno propiciada por uma consciência do corpo “esburacada” de virtualidades (GIL, 2005). Segundo Deleuze (2007), a sensação é uma vibração, é um ritmo. Assim, a percepção da sensação faz do corpo uma “placa vibrátil” (GIL, 2005), espaço no qual se mesclam o dentro e fora do corpo.

¹ Segundo GIL (2005: 88), a noção de movimento é mais ampla que a do gesto.

Dessa forma, sensação é totalmente diferente de emoção. Sensação é do plano da superfície porosa de interior (a pele) (GIL, 2005; DELEUZE, 2007). Já a emoção, resumo-a como a expressão da interioridade em agitação.

Bergson faz uma diferenciação entre a “emoção criadora” e a emoção como representação. A emoção como representação é infra-intelectual e a emoção criadora é supra-intelectual, pois esta “incita a inteligência a empreender e a vontade a perseverar” (BERGSON, 1978: 36), conceito, este, semelhante ao conceito de “desejo” de Deleuze (DELEUZE & PARNET, 1988-1989): desejo não referenciado a um objeto, mas a um conjunto; desejo como agenciamento, construção.

É preciso entrar em acordo quanto à significação das palavras "emoção", "sentimento", "sensibilidade". [...] Impõe-se distinguir duas espécies de emoção, duas variedades de sentimento, duas manifestações de sensibilidade, [...]. Na primeira, a emoção é consecutiva a uma idéia ou imagem representada; o estado sensível resulta precisamente de um estado intelectual que nada lhe deve, que se basta a si mesmo e que, se lhe sofrer o efeito por ressonância, perde dele mais do que recebe. É a agitação da sensibilidade pela representação que nela desemboca. Mas a outra emoção não é a seqüência determinada pela representação e da qual é distinta. Muito pelo contrário, seria causa e não mais efeito, em relação aos estados intelectuais que sobrevenham; ela é grávida de representações, nenhuma das quais está propriamente formada, [...]. A primeira é infra-intelectual; é dela que em geral se ocupam os psicólogos, é nela que se pensa quando se contrasta a sensibilidade com a inteligência ou quando se faz da emoção um vago reflexo da representação. Mas da outra diríamos de bom grado que é supra-intelectual, se a expressão não evocasse imediatamente, e exclusivamente, a idéia de certa superioridade de valor; trata-se, isto sim, de certa anterioridade no tempo, e da relação daquilo que engendra com o que é engendrado (BERGSON, 1978: 36-37)

Emoção também não é o mesmo que sentimento. Uma distinção útil entre emoção e sentimento é encontrada no Dicionário Enciclopédico Etimológico Espasa Calpe:

O sentimento ou afeto podem existir sem alteração característica, ao menos

perceptível ao organismo humano, sendo que o peculiar da emoção é a comoção orgânica [...] Sempre que haja emoção, haverá afeto ou sentimento, e talvez até possa haver paixão, mas não vice-versa (ESPASA CALPE, 1970: 1029-1031).

Embora Bergson não faça uma diferenciação precisa entre emoção e sentimento, parece que também para ele o sentimento caracteriza-se geralmente como uma representação. Mas, como em toda sua filosofia, há também para ele dois tipos de sentimentos: um puramente intelectual, generalizante; e outro que é quase sensação, que fica entre, que fica no movimento do pensamento; por exemplo, os sentimentos-sensações suscitados pela música.

Então, **sente** no título referencia-se a um “corpo em arte” (FERRACINI, 2004) que principalmente é uma “placa vibrátil” de sensações, ou tem o sentimento/pensamento no ritmo das sensações, e é movido pela “emoção criadora” da arte. Mas, não deixa de se referenciar também aos momentos de representação, de emoção e de sentimentos representativos, os quais, também existiram nesse processo de criação.

E **pensa** está diretamente relacionado à consciência. Aqui o pensamento, ou a consciência, é o movimento da atenção que ata o atual e o virtual, a percepção e a memória, o objetivo e o subjetivo. Mas note, também o pensamento só se realiza, se presentifica, sobre as funções sensório-motoras do corpo. Também o pensamento, ou a consciência, enquanto movimento, é devir da vida, é criação, é ação. E, por outro lado, o pensamento é reação, pois parte da matéria, do espaço e da extensão para se efetivar. Assim, o pensamento é ação e reação.

Para mim, no “corpo em arte” a consciência é a intuição. Por outro lado, nas ações cotidianas, quando a consciência é vigil e se prende à utilidade, estamos no território da inteligência.

No processo de criação do espetáculo TANTAS OUTRAS QUANTAS, o pensamento alternou-se entre a intuição e a inteligência.

A inteligência está considerada aqui como o trabalho do intelecto que envolve imagens e discernimento lógico, relações e reflexão. A inteligência geralmente trabalha a partir de categorias pré-estabelecidas, busca resolver problemas. As idéias também estão no território da inteligência, pois são como que uma imobilização do fluxo do pensamento que organiza diante de si várias informações. No nascimento de uma idéia há uma faísca de intuição, como se houvesse resquícios de intuição dentro da inteligência, mas a intuição não segue a lógica intelectual da representação. A intuição não é um conhecimento reflexivo.

Há uma diferença de natureza entre ter uma idéia que se expressa pelo intelecto e as grandes invenções, ou os momentos de arte, para Bergson. Os momentos de arte são frutos da intuição. A intuição é a consciência que salta para a experiência artística, ou, em outras palavras, para a ação e para a percepção estética instantânea do novo. A intuição faz com que “saltemos” em nossa própria duração e no encontro de outras durações simultâneas à nossa.

No “corpo em arte” a consciência (ou o pensamento) está impregnada (o) de inconsciente ou de virtualidade. Trata-se de um pensamento intuitivo, ou melhor, trata-se da intuição de Bergson, um conhecimento que não é reflexivo,

mas é instantâneo e segue-se a si próprio em osmose com ação (ou atualização) do corpo, ou seja, a sua duração.

Então, **pensa** no título, refere-se à consciência intuitiva própria da experiência artística, mas, também se refere aos momentos de pensamento inteligente e representativo que foram necessários ao processo.

Nesta tese não uso o termo imaginação. Se pensarmos a imaginação como uma representação, ela pode ser contemplada na noção do pensamento. Mas, se pensamos a imaginação ativa de Jung ou as “imagens reais” do coreógrafo e fundador do método Contato-Improvisação Steve Paxton (GIL, 2005), a imaginação é um misto de sensação e pensamento que também é contemplado pelo circuito da percepção-criação do corpo em Bergson.

Capítulo 1 _Dramaturgia como atualização de sentido e/ou como encontro de durações

Dramaturgia do teatro pós-dramático?

Segundo LEHMANN (2007) e SÁNCHEZ (1994), a experiência artística do teatro em nossa contemporaneidade se caracteriza por uma mudança em relação ao drama tradicional, a qual foi sendo construída desde as experiências de vanguarda do século XX. Nessa transformação, o texto literário deixou de ser o fundamento e o principal condutor das encenações teatrais e, cada vez mais, há uma valorização na espetacularidade teatral em si.

Nessa evolução criadora e indeterminada, até mesmo o conceito de encenação tem sofrido modificações, dadas as atuais experimentações cênicas. Lehmann fala que o novo teatro tem se caracterizado cada vez mais por manifestações, processos e performances do que por encenações.

Outra característica deste teatro é que ele se miscigena com as artes plásticas, a música, a dança, o cinema, o vídeo e a performance. No limite, o próprio conceito da arte teatral se desconstrói nessa interface entre todas as artes. Mas, resta ao teatro sua identidade com as artes cênicas. Cênica, não no sentido da cena do teatro tradicional baseado no texto, mas no sentido da presença do corpo humano voltado para a percepção estética.

Lehmann conceitua o teatro contemporâneo como “pós-dramático” que, segundo ele, é uma definição que se aproxima do conceito de “teatro energético” de Lyotard, um teatro das “forças, intensidades, afetos em sua presença” (LYOTARD, 1982 apud LEHMANN, 2007: 58) e à metáfora de Artaud do teatro como peste que contagia os corpos e seus sentidos. Resumindo, o teatro pós-dramático rompe os limites do drama tradicional principalmente do que diz respeito à imitação das ações humanas e à própria noção de ação como algo com uma certa função no enredo da peça.

Nesse teatro contemporâneo, a história ou o conflito de personagens e de ações deixa de ser o condutor da tensão do acontecimento teatral. A tensão agora está na composição da atmosfera do encontro teatral que se desenrola. Atmosfera que se instala por múltiplos fatores como adensamento da apreensão sensório-perceptiva do tempo, do espaço e dos corpos. Até mesmo a visão do público como receptor passivo modifica-se totalmente; o “público” percebe-se e sente-se de fato co-autor do acontecimento e da tensão.

Nesse teatro, as fronteiras entre representação ficcional e vida se borram e se mesclam, da mesma forma que as fronteiras entre ação e movimento. O teatro se aproxima da dança e a dança se aproxima do teatro, assim como das outras formas de arte. Surge outra “imitação”, para além da imitação das ações humanas: “A sensibilidade humana imita a arte assim como a arte imita a vida” (Op. cit.: 57).

A cena prioriza cada vez mais a situação, borrando, desta forma, a noção de ação teatral. No limite, a presença de um corpo diante de outro em estado cerimonial torna-se ação deste novo teatro.

Dessa forma, a cartografia de Lehmann relaciona o pós-dramático ao drama, não necessariamente como negação ao drama, mas como uma transformação e, sim, necessariamente como uma afirmação da diferença ao ser inovador.

Opto pelo panorama de Lehmann sobre o teatro contemporâneo para o início de nossa discussão sobre dramaturgia por considerar que a análise e a caracterização desse autor são capazes de abranger tanto as formas pós-dramáticas, como as dramáticas. Assim, busco assegurar-me de iniciar a reflexão sobre dramaturgia sob um pano de fundo suficientemente amplo para poder ser coerente com a caracterização estética do teatro contemporâneo e do teatro tradicional e, assim, ser também adequado a minha experiência pessoal referente ao processo criativo aqui analisado.

Então, pergunto-me:

Levando-se em conta as experiências estéticas inovadoras do teatro contemporâneo, que impossibilita cada vez mais interpretações sintetizadoras dessa forma de expressão cênica, e não desconsiderando as formas dramáticas do teatro, podemos conceituar, hoje em dia, a dramaturgia do teatro?

Se entendermos dramaturgia estritamente ligada ao drama teatral que tem sido transformado no teatro “pós-dramático” ou se a entendermos como orientações ou preceitos anteriores à obra teatral, não; principalmente porque

estamos numa época em que os criadores falam mais de processos do que de obras acabadas.

Mas, se entendermos a dramaturgia como atualizações de sentidos, atualizações (passagens do virtual ao atual) de fluxos não traduzíveis por completo no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras ou por signos, sim. Tal conceito deveria não só substituir a noção de dramaturgia como texto dramático, como ampliar a noção de dramaturgia como escolhas de orientações estéticas e preceitos ideológicos que a equipe de concepção de uma “encenação” realiza². Além disso, o conceito deveria tanto ser adequado à dramaturgia própria do performer, quanto ser os diferentes sentidos captados pelo público e pelos performers quando “acontece” uma apresentação.

Inspirando-me em José Gil, Deleuze e Bergson, creio que posso pensar a dramaturgia como atualizações de sentidos (ou encontro de durações) e dessa forma abarcar tanto o processo criativo (do performer e em grupo) durante o processo de criação de um espetáculo, quanto o encontro, ou o acontecimento, durante as apresentações.

Desenvolverei melhor essas afirmações. Para isso, é necessário esclarecer sobre qual “sentido” estou falando.

Com vistas em ampliar nosso enfoque e também porque o teatro contemporâneo tem-se aproximado muito da dança, cito algumas reflexões sobre a dramaturgia na dança, na qual o “sentido” tem sido bastante discutido.

² Definições encontradas no *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis (2005).

Para Jean-Marc Adolphe, conselheiro artístico do Teatro da Bastilha de Paris, “a dramaturgia não é um sentido dado, não é o que a liturgia é do religioso”. Dramaturgia, para além do sentido, é muito mais a “ação do sentido”; é muito mais o reconhecimento da “lógica interna do devir”.

Entre ação e sentido, a dramaturgia tem algo a ver com a “intencionalidade” da representação. Trata-se de “neutralizar” o sentido ou, ao contrário, de exibi-lo? A dramaturgia é autoritária a partir do momento em que pretende monopolizar (ou ocupar) a intenção do sentido. Um grande número de artistas é (ou se crê) intimado a responder: “qual é _ ou era _ sua intenção?”. Em outros termos: “o que você quer exprimir?”. Conhecemos a resposta de Merce Cunningham: “o movimento é expressivo em si mesmo”. É, com efeito, necessário justificar o movimento (a ação) por uma intenção que o precederia? [...] As pessoas da área de espetáculos o dizem a sua maneira quando consideram, a propósito deste ou daquele fragmento de uma peça (ou de uma coreografia): “isso funciona” ou ainda, “ça marche” (isso está correndo bem, indo bem). O inglês é mais preciso: “isso trabalha” [...].

[...] Ela (A dramaturgia) tenta captar os fluxos de circulação do sentido. A dramaturgia é um exercício de circulação. Isso supõe um olhar exterior, para se ter uma visão do plano de circulação e não se perder demasiadamente em eventuais obstruções (ADOLPHE, 1997).

Chamo a atenção do leitor para a afirmação de Adolphe sobre o aspecto estético da dramaturgia (a visão exterior ou a execução consciente, como veremos adiante) e a relativização de uma certa intenção da dramaturgia (há indefinição até mesmo na intenção).

Alain Neddham, diretor e dramaturgo em teatro e dança, concorda: “Os efeitos de significação não podem ser nem aprisionados, nem evacuados; se há sentido, eles deverão ser fluídos, erráticos, frutos da vontade e do acaso” (NEDDAM, 1997).

Deleuze, na *Lógica do Sentido*, aborda o sentido no campo da linguagem e define o sentido como acontecimento, ou seja, como a diferenciação fazendo-se sentido (ZOURABICHVILI, 2004).

Segundo Zourabichvili, embora Deleuze trate da linguagem nesse livro, o sentido ou o acontecimento não estão circunscritos a ela, mas no **entre** a linguagem e o mundo, na diferenciação paradoxal das significações e das coisas. Mas, tentemos ser claros (e paradoxais!): Deleuze se opõe às significações claras; “Deleuze opõe-se à concepção da significação como entidade plena ou dado explícito, ainda pregnant na fenomenologia e em toda filosofia da ‘essência’ (um mundo de coisas ou de essências não faria sentido por si mesmo, faltaria aí o sentido como diferença ou acontecimento, o único capaz de tornar sensíveis as significações e engendrará-las no pensamento)” (ZOURABICHVILI, 2004: 17).

Para Deleuze (2003) o sentido tem sempre uma lógica paradoxal. Seu primeiro paradoxo é a destruição do “bom senso como sentido único” e a destruição do “senso comum como designação de identidades fixas”. O sentido tem uma relação intrínseca com o não-senso não só porque um termo *nonsense* mesmo não tendo significação tem sentido, mas, sobretudo, porque é através do não-senso que circula o sentido. O sentido é efeito, é produzido por esse paradoxo com o não-senso, sem a tensão com o não-senso o sentido não existe. O sentido é efeito de superfície e é inseparável dela como a sua dimensão própria. É “efeito óptico”, “efeito sonoro”, “efeito de posição”, “efeito de linguagem”. E, as razões que produzem um sentido e uma significação são diferentes.

Na esteira de Deleuze, José Gil (2005), aborda o sentido na dança. Para esse autor, num paralelo com a linguagem, “os gestos dançados, enquanto quase-signos sobrearticulados e de imediato dotados de sentido, ordenam-se numa coreografia cujo nexos apresenta um sentido, não significações” (GIL, 2005: 93). O gesto dançado é “o *movimento em direção a* significações” que pode ou não chegar a elas, mas que, no entanto, basta a si próprio como sentido (não tem sentido, mas é o sentido, “no movimento dançado o sentido torna-se ação”). Pela constituição genética e cultural de nossos corpos, os gestos dançados “tendem a constituir-se como signos, mas que, por si próprios, nunca o conseguem por completo (op. cit.: 92).”

José Gil faz uma discussão interessante sobre os limites da dança como uma linguagem pura, pois o corpo é “quase-articulado”, ou seja, não é totalmente articulado em unidades puras como os fonemas e os monemas.

Os limites que impossibilitam o corpo de ser totalmente articulado são:

- a) O que se articula no corpo são zonas inteiras do corpo e não unidades de movimento;
- b) O corpo tem limitações anatômicas e constitutivas;
- c) Cada gesto implica numa sobrefragmentação dos gestos, que faz com que qualquer gesto se decomponha numa infinidade de micro movimentos.

Mas, mesmo não sendo linguagem, a dança (e podemos também dizer o teatro de nossa contemporaneidade) tem seu nexos no corpo que, mesmo não

sendo total e puramente articulado, se articula infinitamente e cria sentido. Cada gesto pode ser, então, ao mesmo tempo singular e comum.

Mas Gil se pergunta sobre o segredo do sentido na dança e afirma que o segredo está na consciência do corpo que contagia o corpo (não o controla) tornando-o “corpo de consciência” e criando um espaço paradoxal de sentir cinestésico que confunde e mistura a percepção sensorial interna e externa do corpo. A esse espaço, Gil dá o nome de “zona”: o “espaço interior virtual”, o “espaço da consciência do corpo”, o “espaço transcendental (e) artístico”³. Nessa zona, o pensamento também é movimento do pensamento percorrendo o espaço paradoxal do corpo de consciência e assim ação, sensação-percepção e pensamento misturam-se num só ato.

Por corpo de consciência devemos entender a consciência tornada corpo, ou seja, que os movimentos da consciência, uma vez impregnada esta pelos movimentos do corpo, adquirem a mesma plasticidade, fluência e o mesmo *conhecimento imediato de si* (não-reflexivo) que o corpo possui de si próprio. [...] Esta “forma” é a forma de uma força: a mesma que, no corpo de pensamento, acompanha agora a produção de pensamento, e no corpo, a produção do gesto (GIL, 2005: 121).

Portanto, após essa pequena abordagem sobre o sentido (deleuziano) na dança, e supondo que, dadas as características de ruptura do teatro “pós-dramático”, o novo teatro se aproxima muito da dança, principalmente no que se refere à “linguagem” do corpo na dança e no teatro de nossa contemporaneidade; tratarei o sentido como o *lígamen* do fluxo da ação, da sensação-percepção e do pensamento no corpo do ator-dançarino, um “corpo de consciência” que também

³ Para José Gil, o espaço interior do corpo não é o espaço físico das vísceras e entre as vértebras. Embora dependa deste espaço físico, o espaço interior (e exterior) do corpo é um espaço transcendental (GIL, 2005: 139), é um espaço de fluxo de forças.

atrai o sentido da dramaturgia da “encenação”. Tratarei o sentido como acontecimento (DELEUZE, 2003), o qual guarda relações particulares com a percepção e, de certa forma, é uma manifestação, em algum grau, de conhecimento.

Assim, a partir destes pressupostos e baseando-me em Bergson, José Gil e na minha específica experiência com o espetáculo TANTAS OUTRAS QUANTAS, passo a investigar como ocorre esse fluxo de sentido que, para mim, pode ser chamado de dramaturgia.

Convém ressaltar que a minha escolha de investigação do fluxo de ações, sensações e pensamentos no corpo encontrou ressonâncias no território da filosofia da diferença, mais especificamente na obra de Henri Bergson. Citando Denise de Sant’Anna em palestra proferida no Sesc Consolação em 6 de agosto de 2009, esta filosofia “francesa” (embora Nietzsche seja alemão e José Gil, português) tem a preocupação de “não tornar o corpo um objeto decifrável, facilmente dissecável (para usar um termo bem médico), mantê-lo nos seus paradoxos, mas também não fugir da análise”.

Por outro lado, tal fluxo entre ações, sensações e pensamento é o objeto central das ciências cognitivas, que, segundo RUSSO & PONCIANO (2002) são os “saberes congregados em torno do objetivo de explicar cientificamente (ou materialmente) o ‘espírito’, a saber, a psicologia cognitiva, a epistemologia (filosofia da mente), a lingüística, a inteligência artificial e a neurociência”. Nesse território, a neurociência tem avançado muito e influenciado não só as ciências cognitivas como também a fenomenologia e outras vertentes filosóficas, a

educação, a psiquiatria, a psicanálise, a política, a economia, a teologia, a arte etc. (ORTEGA & BEZERRA, 2006).

Segundo Jane Russo e Edna Ponciano (2002)⁴, “em meio a essa ‘voga biológica’, a chamada neurociência vem propor uma leitura radicalmente naturalizante e materialista da mente humana, pretendendo superar a tradicional visão dualista que separa o homem em corpo e mente.” Assim, características vistas anteriormente como humanas como a consciência, a razão e a linguagem (que correspondiam à visão de ancoragem do espírito no corpo), deixam de pertencer só ao humano, mas à vida de forma geral, criando uma “*transfiguração espiritual* da natureza material”.

Por um lado, houve uma mudança antropológica e sociocultural (ORTEGA & BEZERRA, 2006)⁵ de desconstrução do sujeito (ou ator social) psicológico da já antiga era moderna, que foi substituído pela valoração do acaso e da complexidade das relações da natureza material.

Mas, por outro lado, merece estudos mais aprofundados (que fogem do objetivo desta tese) as aparentes contradições apontadas pelos autores acima citados. Uma das contradições da “cultura do corpo” fundamentada na “voga biológica” é a manutenção, no limite, da tendência ao individualismo, com a mudança apenas de seu centro de gravidade. Citando ORTEGA & BEZERRA

⁴ As autoras se referem a Humberto Maturana, Francisco Varela e Gerald Edelman.

⁵ “Mas só nas últimas décadas precipitaram-se as condições para o surgimento dessa nova figura antropológica. Entre elas, o fortalecimento do cientificismo (crença ideológica na superioridade do discurso científico sobre os demais), o apagamento da política e das práticas sociais que consideravam sujeito como autor de sua existência individual e coletiva, a emergência de uma cultura da objetividade que valoriza a imagem em detrimento da palavra e da interpretação, o deslocamento das regras de socialização fundadas na interioridade sentimental em direção a uma cultura da subjetividade somática, a explosão da tecnociência, das biotecnologias e do consumo intensivo de produtos e serviços voltados para a otimização do desempenho biológico como correlato das práticas de si, e assim por diante” (ORTEGA & BEZERRA, 2006).

(2006), “práticas de si e tecnologias do eu típicas da cultura do individualismo moderno sofrem claro deslizamento de seu centro de gravidade, deixando a interioridade discursiva do *self* psicológico para se alojar numa interioridade visível, objetiva, representada fundamentalmente pela imagem do cérebro em ação”.

Assim, se pelo novo paradigma da neurociência, a separação espírito e corpo perde sentido⁶; a consciência torna-se o operar do eu exteriorizado no presente (e no futuro) buscando comportamentos sempre mais viáveis ou mais interessantes (RUSSO & PONCIANO, 2002: 365).

Não devemos negar os avanços positivos da neurociência para a compreensão do que é o homem, mas creio que o estudo de Bergson, por exemplo, como contraponto ao paradigma “biologizante”, pode adicionar outras variáveis no atual debate da definição do humano e as formas de subjetivação.

Bergson é um pensador do final do século XIX e início do século XX. Para ele, o corpo vivo, é uma atualização do espírito na matéria; portanto, este corpo não é separado do espírito. O espírito só se atualiza na matéria e a matéria (ou os corpos _vivos ou não) só pertence ao atual. A matéria sem vida é o movimento do espírito sem resistência, assim a diferença entre a matéria sem vida e o virtual é apenas uma questão de atualização. Já o corpo vivo apresenta uma força de resistência que lhe dá memória; essa força é a consciência. Então, para Bergson

⁶ “Em primeiro lugar, a negação de qualquer essência e a ênfase no processo de auto-engendramento implicam a negação do *self* como algo que existe em si, uma espécie de agência central, responsável pela organização e ordenação das percepções (o que vem de fora) e pelas ações e pensamento (que vêm de dentro). O *self*, ao contrário, está sempre se constituindo, é um processo. Essa concepção se assenta na afirmação de uma radical plasticidade das redes neurais que compõem o sistema nervoso” (RUSSO & PONCIANO, 2002: 364-5).

o espírito nada mais é do que uma força ou o movimento de diferenciação no atual, e a consciência é uma força de constituição da vida, uma força de resistência ao fluxo de movimento⁷. A consciência é um jogo com a virtualidade, noção fundamental para a compreensão da filosofia da diferença de Bergson.

O risco de uma leitura rasa deste autor é cairmos num essencialismo ou num espiritualismo determinista. Mas há de ficar claro: matéria e espírito são naturezas diferentes que se unem (ou se articulam) no corpo atual⁸; esta é a condição de criação do novo.

Então, para Bergson, o que existe não está dado, é sempre um jogo com as indeterminações virtuais do real e a consciência tem o papel deflagrador da liberdade, da criação e da diferenciação.

O autor trabalha com a noção de consciência (psicológica e ontológica), que é a “causa” de toda a vida. A consciência é uma força de atualização, ou seja, de passagem (diferencial) do virtual ao atual. Então, a consciência é também uma atualização do espírito, ou a manifestação do espírito no plano atual. Ela é a marca do presente, do atual, do que age, do realmente vivido. A vida, ou o presente dos seres vivos, é efeito do impulso de criação (élan vital⁹) dessa consciência ontológica.

⁷ Para Bergson, o movimento é a força primordial de tudo o que existe.

⁸ “a vida do homem, até a vida espiritual, depende de uma máquina muito complexa – o organismo e, sobretudo, o cérebro –, mas, como homem, ele não é uma máquina, pois esta vida espiritual excede infinitamente o cérebro. (BARBARAS, 2003: 76 apud. MARTINS, 2007)

⁹ “O que Bergson quer dizer quando fala em impulso vital? Trata-se sempre de uma virtualidade em vias de atualizar-se, de uma simplicidade em vias de diferenciar-se, de uma totalidade em vias de dividir-se: a essência da vida é proceder ‘por dissociação e desdobramento’, por ‘dicotomia’” (DELEUZE, 1999: 75).

Todos os seres vivos têm consciência, sendo que esta varia de grau entre espécies, entre indivíduos e nas próprias ações desempenhadas pelos seres vivos. Uma pedra tem consciência nula, mas os seres vivos podem ter uma consciência anulada, mas nunca inexistente¹⁰.

Para Bergson, nos seres vivos, a consciência existe mesmo numa ação automática. Mesmo no hábito automático, a consciência é uma força de resistência que existe, mas que não se “vê”, e está anulada pela ação (por isso, está inconsciente, está na virtualidade). O inconsciente, para Bergson, não designa uma realidade psicológica fora da consciência, mas uma realidade não psicológica, não atual, e sim ontológica e virtual (DELEUZE, 1999: 42-3).

Por outro lado, e mais importante, a consciência é coexistente à ação. Ela é atualização e por isso **pode** iluminar toda virtualidade que cerca toda ação de um ser vivo, possibilitando “escolhas” e criação. A “consciência é sinônima de invenção e liberdade”. Até no instinto há uma pequeníssima consciência comprimida, que toca o atual quase sem o ver.

Num ser que realiza funções corporais, a consciência ilumina a escolha imediata, ou seja, preside a ação. Toda ação é uma escolha numa indeterminação. Portanto, toda ação, sendo uma atualização, é consciente e

¹⁰ “Consciência nula e consciência anulada são ambas iguais a zero; mas o primeiro zero exprime que não há nada, o segundo que nos defrontamos com duas quantidades iguais e de sentido contrário que se compensam e neutralizam. A inconsciência de uma pedra que cai é uma consciência nula: a pedra não tem nenhum sentimento de sua queda. Será que o mesmo ocorre com a inconsciência do instinto nos casos extremos em que o instinto é inconsciente? Quando realizamos maquinalmente uma ação habitual, quando o sonâmbulo desempenha automaticamente seu sonho, a inconsciência pode ser absoluta; mas prende-se, nesse caso, ao fato de que a representação do ato é posta em xeque pela execução do próprio ato, o qual é tão perfeitamente semelhante à representação e nela se insere tão exatamente que nenhuma consciência pode mais transbordar. A representação é entupida pela ação. Prova disso é que, caso a realização do ato seja detida ou entravada por um obstáculo, a consciência pode surgir. Estava presente, portanto, mas neutralizada pela ação que preenchia a representação” (Bergson, 2005: 156).

impregnada de inconsciente, é uma passagem da virtualidade à atualidade. O grau de liberdade (ou criação) de cada ação vai depender do grau de consciência empregada em cada ato. Como veremos, para o autor, a arte só surge com a consciência intuitiva.

Portanto, como a neurociência, Bergson também afirma que não há separação entre corpo e mente no plano da matéria. Mas há uma diferença. A noção de virtualidade transforma a superfície do corpo (o seu limite de atualização) no canal do encontro das singularidades não com profundidades psicanalíticas (ou inconscientes psicanalíticos), mas com profundidades (ou inconscientes) virtuais. Assim, parafraseando Jane Russo e Edna Ponciano, ao contrário da neurociência, Bergson mostra uma *transfiguração material da natureza espiritual*.

Novamente para evitarmos mal entendidos, torna-se importante, antes de desenvolver nossa hipótese de dramaturgia como criação e percepção de sentido, fazer alguns esclarecimentos sobre a noção de virtualidade¹¹ em Bergson e sua diferença com o possível, pois creio que a voga biológica de junção corpo-mente tem o risco de se limitar à lógica do possível.

Segundo Deleuze, no livro *Bergsonismo* (1999), podemos distinguir o possível do virtual de, pelo menos, dois pontos de vista. De um primeiro ponto de vista, o possível é o contrário do real e o virtual é o contrário do atual. O possível

¹¹ O virtual não é o acaso. Este é uma atualização do virtual, mas não o virtual em si. Discutiremos o acaso nos capítulos seguintes.

não tem realidade, mesmo podendo ser atual; e o virtual, não é atual, mas “possui enquanto tal uma realidade” (p. 78). Assim, o possível é o que se realiza ou não, e o virtual é o que se atualiza ou não. Mas, também há outro ponto de vista:

[...] ora, o processo da realização está submetido a duas regras essenciais: a da semelhança e a da limitação. Com efeito, estima-se que o real seja à imagem do possível que ele realiza ([...] do ponto de vista do conceito, não há diferença entre o possível e o real). E como nem todos os possíveis se realizam, a realização implica uma limitação, pela qual certos possíveis são considerados rejeitados ou impedidos, ao passo que outros “passam” ao real. O virtual, ao contrário, não tem que realizar-se, mas sim atualizar-se; as regras da atualização já não são a semelhança e a limitação, mas a diferença ou a divergência e a criação. [...] Com efeito, para atualizar-se, o virtual não pode proceder por limitação, mas deve *criar* suas próprias linhas de atualização em atos positivos. A razão disso é simples: ao passo que o real é à imagem e à semelhança do possível que ele realiza, o atual, ao contrário, *não* se assemelha à virtualidade que ele encarna. O que é primeiro no processo de atualização é a diferença - a diferença entre o virtual de que se parte e os atuais aos quais se chega [...]. Em resumo, é próprio da virtualidade existir de tal modo que ela se atualize ao diferenciar-se e que seja forçada a atualizar-se, a criar linhas de diferenciação para atualizar-se (DELEUZE, 1999: 78).

Assim, Bergson considera a vida como uma evolução criadora, na qual não está (nem esteve) tudo dado, pois se pensamos a evolução da vida em termos do possível apenas criamos um duplo estéril¹². “A evolução acontece do virtual aos atuais. A evolução é atualização e a atualização é criação” (DELEUZE, 1999: 79).

Com o possível, é a noção de essência que expulsa da intuição o misterioso processo de criação a fim de introduzir o desenvolvimento, o desenrolar, a evolução contínua. O possível anterior ao real, a essência antes da existência, choca-se com a descontinuidade da invenção (GOUHIER, 1952).

¹² “Na verdade, não é o real que se assemelha ao possível, mas o possível é que se assemelha ao real, e isso porque nós o abstraímos do real, uma vez acontecido este; nós o extraímos arbitrariamente do real como um duplo estéril. Então, nada mais se compreende nem do mecanismo da diferença, nem do mecanismo da criação” (DELEUZE, 1999:79).

Segundo Gouhier, o bergsonismo é uma visão histórica do real e não do possível. Nessa teoria, a historicidade é definida pela descontinuidade da invenção e pela imprevisibilidade, mas leva em conta o passado e/ou a memória; isto é verdadeiro ao nível da vida e da história natural; ainda com mais forte razão no nível das pessoas e da história humana. É aion na relação com cronos ou, nas palavras de Deleuze, a memória-contração indissoluvelmente ligada à memória-lembrança.

Portanto, pontuadas parcialmente as diferenças entre Bergson e a neurociência e a minha opção, faço abaixo uma sistematização de como Bergson pensa o fluxo matéria/espírito ou corpo/consciência que, inspirando-me em alguns autores¹³, parece ser o sentido da dramaturgia.

Não devemos nos esquecer de que o problema de Bergson são as condições da experiência¹⁴. Fazendo uma metáfora imperfeita com o sentido da palavra “experiência de laboratório”, creio que podemos dizer que toda experiência implica numa descoberta, a qual precisa ser criada e percebida. A seguir trataremos primeiro da percepção e depois da criação.

¹³ José Gil, Renato Ferracini, Chistine Greiner e outros pesquisadores e artistas de dança e teatro apontam nessa direção e, para isso, apóiam-se em diferentes autores que pensam o fluxo mente e corpo.

¹⁴ “A verdade é que uma existência só pode ser dada numa experiência” (BERGSON, 2005 (b): 187).

O problema da “representação” em Bergson

Bergson denomina os processos de construção de imagens¹⁵ mentais, ou seja, o pensamento, a percepção, a memória e até mesmo as sensações, como representação. Para o autor não se trata de uma representação passiva em relação à matéria, pois a matéria, no limite, é também imagem. A representação é ativa. Trata-se de um problema do espírito e não do cérebro.

O autor é radicalmente contra a hipótese que as imagens e as lembranças se encontram no cérebro e analisa detalhadamente os distúrbios da memória, ou melhor, os distúrbios do reconhecimento visual e auditivo (principalmente o reconhecimento de palavras) para provar a sua tese.

Na época, Bergson combatia à visão reducionista da memória a apenas a materialidade do cérebro. Assim, o autor se contrapôs afirmando que, para as imagens atualizarem-se, elas precisavam sim do sistema corporal sensório-motor como um todo (inclusive e principalmente o cérebro) e, sobretudo, de um esforço de atenção ou de consciência, o qual é função do espírito.

Nos seus exemplos dos distúrbios de reconhecimento visual e auditivo, o lesado é a capacidade corporal de ações atuais, e não as lembranças. Para Bergson, a memória não existe no cérebro, mas é atraída para o corpo sensório-motor pelo esforço criado pela consciência vital, a qual tem a mesma natureza espiritual que a memória.

¹⁵ Convém ressaltar que não estamos tratando apenas das imagens visuais, elas podem ser táteis, sonoras, olfativas ou do paladar. Segundo Bergson as próprias sensações são imagens.

Um de seus exemplos é a compreensão de uma língua estrangeira: se estamos aprendendo uma língua nova, precisamos da memória para reconhecer as palavras, e essa memória se presentifica cada vez melhor quanto mais nos esforçamos para acompanhar a voz de quem fala e diferenciá-la em sílabas, palavras e frases, através das impressões sensoriais (corpóreas e nervosas) de nosso ouvido.

O corpo (inclusive o cérebro, que é corpo também) é um órgão (e uma imagem, como veremos abaixo) de pantomima: apenas executa ações. Mas, as ações são atualizações na matéria de toda a virtualidade do espírito. Sem o corpo, a virtualidade não se atualiza.

Como já dito, Bergson considera o corpo vivo como a junção, sem dicotomia, entre mente e corpo, ou entre a psique (a subjetividade) e a materialidade do corpo (a objetividade). No entanto, para a análise das condições da criação (que é a grande questão do autor), Bergson diferencia a natureza do espírito e da matéria, da mente e do corpo, do passado e do presente para depois juntá-los novamente no atual, no presente, no corpo e na imanência. Mas não deixa de afirmar: o que move a existência é sempre o passado, o virtual, o espírito, a memória e a força da consciência ontológica, a força da atualização.

O espírito é de natureza movente. No limite, tudo e o todo é movente (ROSSETTI, 2004). A matéria é efeito de uma força de conservação do espírito. O corpo, no limite é uma imagem, uma condensação de forças em movimento. O corpo dura, conserva em si o passado numa constante atualização imanente de

si¹⁶. A sua duração, por um lado, é efeito de nossa consciência psicológica que liga o passado ao nosso presente.

[...] Considerado desse novo ponto de vista, com efeito, nosso corpo não é nada mais que a parte invariavelmente renascente de nossa representação, a parte sempre presente, ou melhor, aquela que acaba a todo momento de passar. Sendo ele próprio imagem, esse corpo não pode armazenar as imagens, já que faz parte das imagens; por isso é quimérica a tentativa de querer localizar as percepções passadas, ou mesmo presentes, no cérebro: elas não estão nele; é ele que está nelas. Mas essa imagem muito particular, que persiste em meio às outras e que chamo meu corpo, constitui a cada instante, como dizíamos, um corte transversal do universal devir. Portanto é o **lugar de passagem** dos movimentos recebidos e devolvidos, o traço de união entre as coisas que agem sobre mim e as coisas sobre as quais eu ajo, a sede, enfim, dos fenômenos sensório-motores (BERGSON, 1990: 124, negrito meu).

Assim, o autor separa dois presentes:

Presente ideal: instante em que o tempo decorre, limite indivisível entre passado e futuro.

Presente real, vivido: aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente e que **ocupa uma duração**. Esta duração está aquém e além do ponto do presente ideal. “Meu presente” é ao mesmo tempo uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato.

Assim o presente real está intimamente ligado à percepção/sensação e à ação do corpo que é, por essência, sensório-motor.

[...] Ora, o passado imediato, enquanto percebido, é, como veremos, sensação, já que toda sensação traduz uma sucessão muito longa de estímulos elementares; e o futuro imediato, enquanto determinando-se, é ação ou movimento. **Meu presente, portanto, é sensação e movimento ao mesmo tempo**; e, já que meu presente forma um todo indiviso, esse movimento deve estar ligado a essa sensação, deve prolongá-la em ação. Donde concluo que meu presente consiste num sistema combinado de sensações e movimentos. Meu presente é, por essência, sensório-motor.

[...]

¹⁶ É célebre a noção do cone bergsoniano, que será detalhadamente explicado adiante.

Equivale a dizer que meu presente consiste na consciência que tenho de meu corpo. (BERGSON, 1990: 113-4, **negrito meu**).

Assim, diferenciado o presente ideal do presente real, o problema da representação recai diretamente sobre o problema da percepção.

Para o autor, a princípio, toda percepção atenta supõe, no sentido etimológico da palavra, uma reflexão, ou seja, a projeção para o espaço de uma imagem ativamente criada, mais ou menos semelhante ao objeto, e que vem moldar-se aos seus contornos, cheiros, texturas, sabores, sons.

No entanto, Bergson não encara a percepção como uma marcha passiva em linha reta para a interioridade da consciência psicológica, através da qual o espírito se distanciaria cada vez mais do espaço para não mais voltar a ele. Ao contrário, pensa numa percepção agida que seja um circuito, onde todos os elementos, inclusive o próprio espaço percebido, mantêm-se em estado de tensão mútua como num “circuito elétrico”, de sorte que nenhum estímulo partido do espaço é capaz de se deter nas profundezas do espírito: deve sempre retornar ao próprio espaço. Nesse circuito bem fechado não se poderia passar a estados de concentração superior sem criar circuitos completamente novos envolvendo o primeiro, e que teriam em comum apenas o espaço percebido. A esses graus de consciência, Bergson associa os círculos da memória.

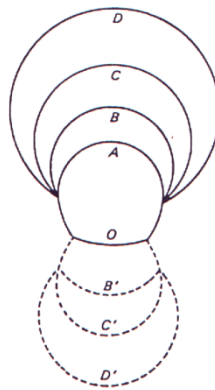


Fig. 1

Desses diferentes círculos da memória, o mais restrito, A, é o mais próximo à percepção imediata. Contém apenas o próprio objeto O e a imagem consecutiva que volta para cobri-lo. Atrás dele os círculos B, C e D, cada vez maiores, correspondem a esforços crescentes de expansão intelectual. É a totalidade da memória que entra em cada um desses circuitos, já que a memória está sempre presente; mas essa memória, que sua elasticidade permite dilatar indefinidamente, reflete sobre o objeto um número crescente de coisas sugeridas _ ora os detalhes do próprio objeto, ora detalhes concomitantes capazes de ajudar a esclarecê-lo. Assim, após ter reconstituído o objeto percebido, à maneira de um todo independente, reconstituímos com ele as condições cada vez mais longínquas com as quais forma um sistema. Chamamos B' C' e D' essas causas de profundidade crescente, situadas atrás do objeto, e virtualmente dadas com o próprio objeto. Vemos que o progresso da atenção tem por efeito criar de novo, não apenas o objeto percebido, mas os sistemas cada vez mais vastos aos quais ele pode se associar; de sorte que, à medida, que os círculos B, C e D representam uma expansão mais alta da memória, sua reflexão atinge em B', C' e D' camadas mais profundas da realidade (BERGSON, 1990: 84).

Na realidade, nossa percepção é condicionada por nosso corpo, ou melhor, pela nossa imagem do nosso corpo, que é o nosso presente sensório-motor.

Mas como se originam as sensações e as ações? Estamos aqui num circuito onde sensação e ação são, sucessivamente (em relação ao presente ideal) e instantaneamente (em relação a presente real), determinadas pelas

lembranças-imagens e estas últimas determinadas pela lembrança-pura que é o mesmo que o passado, ou a memória virtual ou o espírito de Bergson.

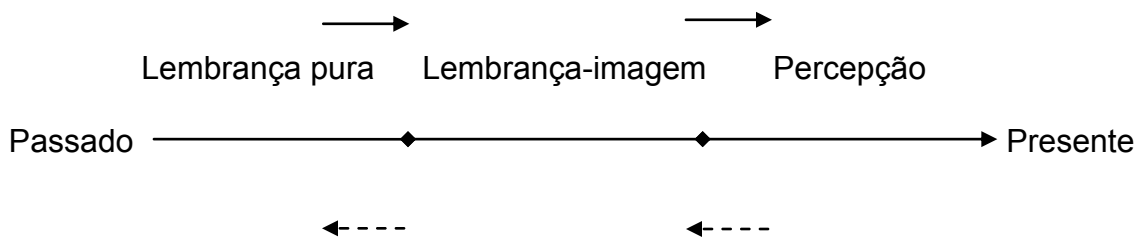
Explicando melhor:

Para Bergson o movimento entre ação, sensação e representação parte do passado (lembrança-pura ou inconsciente ontológico) que atraído pela percepção da matéria (campo da extensão) desenvolve-se em lembranças-imagens (inconsciente psicológico atualizando-se) que se atualizam complementando a percepção, ou melhor, interpretando-a, reconhecendo-a, transformando-a realmente em percepção/ação.

Quando o passado (lembrança-pura ou inconsciente ontológico) se transforma em imagem e percepção, ele deixa o estado de lembrança-pura/virtualidade e se confunde com uma certa parte de meu presente. A imagem, então, não é lembrança. **A imagem é um estado presente.**

A lembrança-pura é virtual, inextensiva, mas real, e só pode tornar-se atual através da ação que a atrai. “Impotente”, ela obtém sua vida e sua força na imagem-sensação-ação-imagem presente, na qual se atualiza.

Esquemáticamente poderíamos representar assim:



Sendo que:

————→ = “determinação” natural do fluxo de movimento que conduz a existência, ou seja, a diferenciação ou a passagem do virtual ao atual;

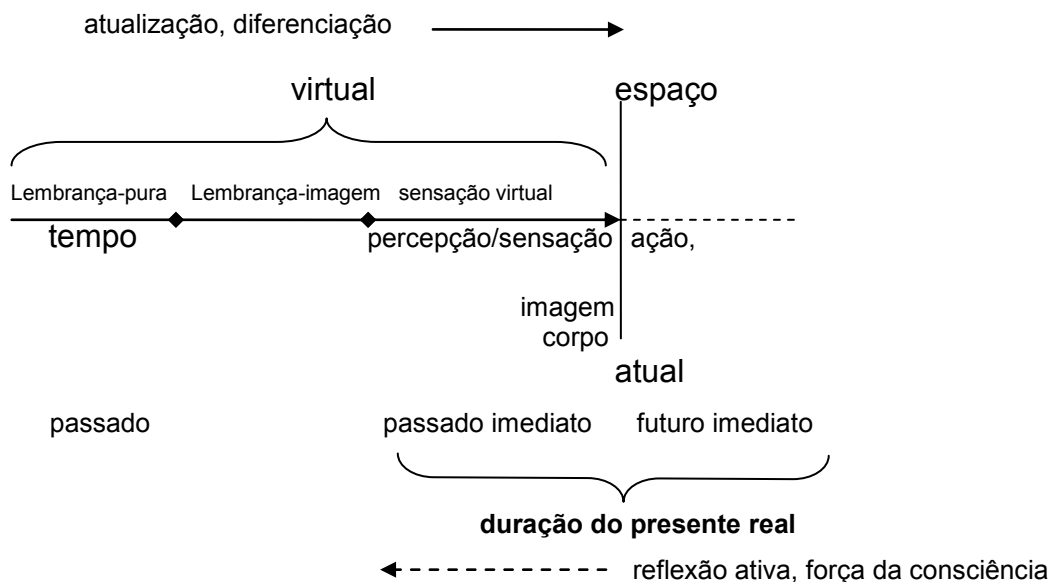
←----- = força de resistência da consciência que move a vida e lhe dá duração.

Citando Bergson:

A lembrança pura, à medida que se atualiza, tende a provocar no corpo todas as **sensações** correspondentes. Mas essas sensações na verdade **virtuais**, para se tornarem reais, devem tender a fazer com que o corpo **aja**, com que nele se imprimam os movimentos e atitudes dos quais elas são o antecedente habitual. Os estímulos dos centros ditos sensoriais, estímulos que precedem geralmente movimentos efetuados ou esboçados pelo corpo e que têm inclusive por função normal prepará-los, começando-os, são, portanto, menos a causa real da **sensação** do que a marca de sua **força** e a condição de sua eficácia. O progresso pelo qual a imagem virtual se realiza não é senão a série de etapas pelas quais essa imagem chega a obter do corpo procedimentos úteis. A excitação dos centros ditos sensoriais é a última dessas etapas; é o prelúdio de uma reação motora, o começo de uma ação no espaço. Em outras palavras, a **imagem virtual** evolui em direção à **sensação virtual**, e a sensação virtual em direção ao movimento real: esse **movimento, ao se realizar, realiza ao mesmo tempo a sensação da qual ele seria o prolongamento natural e a imagem que quis se incorporar à sensação** (BERGSON, 1990: 106-107, negrito meu).

Para Bergson, temos uma relação de forças simultânea entre imanência (atualização) e consciência vital. Ao mesmo tempo, o passado “causa” o presente, ou seja, a memória empurra o atual; o presente atrai o passado e atualiza-o através da ação-percepção/sensação-imagem.

Retomando o esquema anterior, podemos “apertar um *pause*” na percepção e no presente real, “congelando”, no fluxo, as imagens, as ações e as sensações:



Notemos que só percebemos nosso passado imediato, e a nossa representação do presente, no limite, já é memória.

Notemos também que a sensação está diretamente relacionada à percepção que temos de nosso próprio corpo, e Bergson chega a falar da sensação como um sinônimo de afecção.

[...] a necessidade da afecção decorre da existência da própria percepção. A percepção, tal como a entendemos, mede nossa ação possível sobre as coisas e por isso, inversamente a ação das coisas sobre nós. [...] E, por consequência, nossa percepção de um objeto distinto de nosso corpo, separado de nosso corpo por um intervalo, nunca exprime mais do que uma ação virtual. [...] Passemos agora ao limite, suponhamos que a distância se torne nula, ou seja, que o objeto a perceber coincida com nosso corpo, enfim, que nosso próprio corpo seja o objeto a perceber. Então não é mais uma ação virtual, mas uma ação real que essa percepção muito particular irá exprimir: a afecção consiste exatamente nisso. Nossas sensações estão, portanto, para nossas percepções assim como a ação real de nosso corpo está para sua ação possível ou virtual. A ação virtual concerne aos outros objetos e se desenha nesses objetos; a ação real concerne ao

próprio corpo e se desenha por consequência nele (BERGSON, 2006: 58-9).

Já a ação, para Bergson, é uma pré-formação dos movimentos que seguem nos movimentos que precedem, pré-formação que faz com que a parte contenha virtualmente o todo, como acontece quando “cada nota de uma melodia aprendida permanece inclinada sobre a seguinte para vigiar sua execução”. A ação é o devir, a ação está no presente ideal.

Mas, ação (presente) e memória (passado) não existem separadamente. Entre elas infinitos graus se combinam na percepção-representação, formando várias combinações. Dessas combinações de reflexão ativa podemos distinguir três tipos de manifestações nos seres vivos, ou três graus de consciência atualizada no presente: o instinto, a inteligência e a intuição, como veremos no capítulo 4.

Assim, finalizando este resumo sobre o problema da representação em Bergson, cabe ainda uma pequena abordagem de como o autor discute a função do pensamento, ou melhor, da consciência psicológica (“individual”) a qual cumpre a função da atenção.

O pensar não é lembrar, mas também requer a memória para se efetivar. O pensar move-se incessantemente entre o presente e o passado sem se fixar em nenhuma das duas extremidades. Assim como as lembranças, o pensamento, no homem, também se atualiza atraído pela percepção da matéria. O pensamento, ou a consciência psicológica, também é um misto de percepções e imagens.

O pensamento é uma reflexão ativa sobre o atual, sobre o presente, ou melhor, o passado imediatamente vivido, mas o pensamento também desemboca numa **ação** de diferenciação da realidade que, em graus variados, pode ser **“mais ou menos desempenhada pelo corpo, ao mesmo tempo que representada pelo espírito”**.

O pensamento é um esforço. Tal esforço só é possível com a matéria: “pela resistência que ela opõe e pela docilidade a que podemos conduzi-la, ela é ao mesmo tempo obstáculo, instrumento e estímulo; ela experimenta nossa força, conserva-lhe a marca e provoca a intensificação” (BERGSON, 2005 (b): 117). É o esforço do pensamento, a atenção em duração, que associa imagens, racionaliza, podendo também atrair as idéias e se abrir à intuição.

O pensamento (ou consciência psicológica), quando se volta para a utilidade, para a projeção das ações futuras e para a vigília é um pensamento típico da inteligência. É esse pensamento que faz associações, racionaliza e atrai as idéias¹⁷.

Já quando o pensamento (ou a consciência psicológica) deixa-se contaminar pelo virtual; ou em outros termos, quando a atenção volta-se para a duração da vida(força) interior/exterior do corpo, pode¹⁸ surgir a intuição e com ela as grandes invenções e a arte.

Poderíamos dizer, então, que a memória ou consciência ontológica (virtual) é o movimento do passado, que sempre empurra, e o pensamento ou a

¹⁷ As idéias são consideradas neste trecho como organizações de dados pré-existentes.

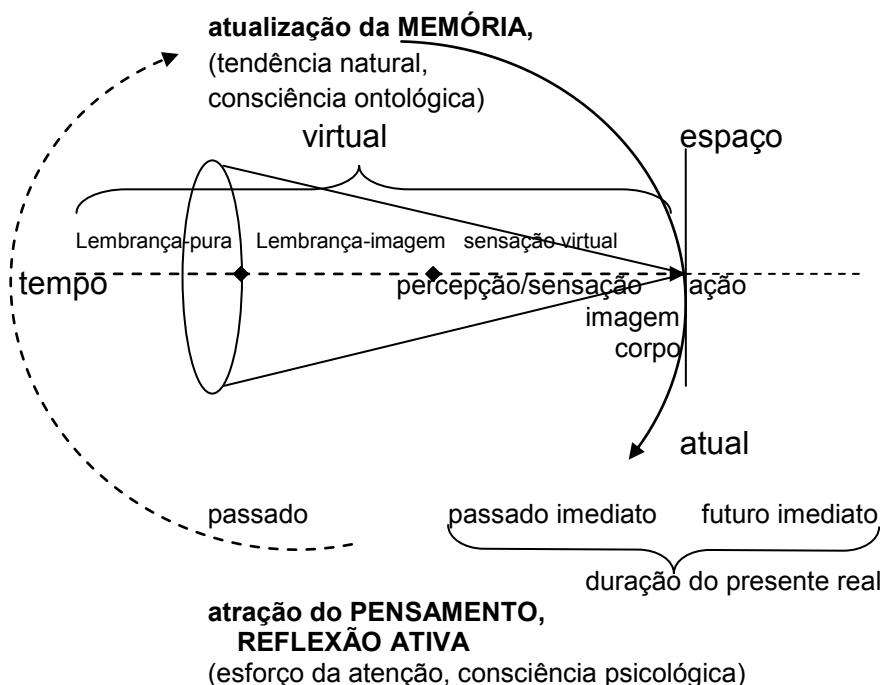
¹⁸ Como tratamos de virtualidade, o surgimento da intuição não é garantido; mas esta é a sua condição: a atenção na duração.

consciência psicológica (atual) é o movimento do presente, que quer sempre resistir. Ambas consciências são forças transcendentais, são da natureza do espírito.

Para Bergson, a consciência psicológica é o movimento da duração do ser. A memória é movimento da duração do todo existente. Ambos movimentos são consciência, a primeira manifestada no ser e a segunda na evolução da vida como um todo.

O pensamento, com todas percepções/imagens que cria, pertence ao presente-passado, a memória pertence ao passado-presente, enquanto a ação, o corpo e a intuição são constituintes do presente ideal. Mas, é através do corpo que há a ligação do presente com o passado (a virtualidade), é nele que a consciência se manifesta.

Explicando esquematicamente:



Aqui explicamos o cone bergsoniano. O corpo dura. A duração do meu corpo se dá pelo fluxo das atualizações em mim e a minha consciência delas (memória-lembrança) e nelas (memória-contração).

E a criação?

Vimos que a consciência é a fonte da criação da vida.

Então, no limite, tudo é arte? Quando aparecem as grandes intensidades de criação?

Em Bergson, no “circuito elétrico” da percepção atenta (figuras e esquemas anteriores), estamos propensos tanto a ações inteligentes que se movem pela utilidade, quanto a ações intuitivas que se aproximam da arte.

Para o autor, há um intervalo de indeterminação entre a excitação recebida da matéria e a nossa reação. Essa zona de liberdade desenvolveu-se primorosamente no homem, por meio da centralização e complexificação de nosso aparelho sensório-motor (desenvolvimento do corpo humano, do cérebro e da inteligência). Esse tempo de escolha, esse intervalo, é nossa liberdade. Nesses instantes, toda a memória (ou o espírito) se diferencia por nossas capacidades físico-químicas (corporais) e assim criamos. Então, a criação está diretamente ligada ao desenvolvimento de nossas capacidades sensório-motoras, à experiência e ao treinamento. Sem o corpo, o espírito não se atualiza.

No limite, toda a vida é uma criação. Mas, nessa criação não está tudo dado pelo passado. Cabe aos seres vivos fazerem ou propiciarem ligações novas para o real.

Mas, existe mesmo o novo?

Deleuze, no livro *Bergsonismo* responde:

O novo não é evidentemente o presente puro: este, tanto quanto a lembrança particular, tende para o estado da matéria, não em virtude do seu desdobramento, mas de sua instantaneidade. Mas, quando o particular desce no universal ou a lembrança no movimento, o ato automático dá lugar à ação voluntária e livre. A novidade é o próprio de um ser que, ao mesmo tempo, vai e vem do universal ao particular, opõe um ao outro e coloca este naquele. Um tal ser pensa, quer e lembra-se ao mesmo tempo (DELEUZE, 1999: 120).

Mas, por que a vontade do novo?

Quando queremos o novo, imediatamente somos remetidos ao desejo deleuziano, que é o mesmo que agenciar. Para o desejo desejar, ele precisa de um território que é o corpo, que, em agenciamento do espaço interior¹⁹ com a pele, torna-se o corpo sem órgãos (CsO) (GIL, 2005)²⁰.

De acordo com José Gil forma-se um anel de Möbius entre desejo e CsO. O CsO é o desejo agenciado-se.

Mas, sem maiores delongas sobre os conceitos deleuzianos de desejo e corpo sem órgãos, voltemos a Bergson.

¹⁹ Ver nota 3.

²⁰ "(o espaço interior) Estabelece uma conexão íntima com a pele, tornando-se como uma espécie de parede atmosférica interior da pele. Nesta máquina espaço interno-pele, a atmosfera constitui a textura própria da matéria que será a do CsO" (GIL, 2005: 62).

Seguindo Bergson, creio que podemos colocar como condição (como probabilidade) do CsO, a intuição. Seguindo José Gil, essa condição é nomeada como corpo de consciência, zona-corpo, consciência esburacada.

Para Bergson, no intervalo do corpo humano entre excitação e reação, intervalo da conexão do corpo (presente) com a memória (passado), o novo, a arte, as inovações só ocorrem através dos ligâmens da intuição²¹. Só pela intuição acontecem as verdadeiras criações, ou melhor: o realmente novo. Pois, a inteligência só articula o já existente através da “representação”. E a intuição é uma carga automática e sem reflexo da virtualidade no real.

E Bergson vai mais longe. Não só pergunta como, mas também busca o porquê da criação e, no livro *As Duas Fontes da Moral e da Religião*, cria o conceito da “emoção criadora”²², a qual não é uma representação, ou o efeito de algo, mas a causa não só da representação, como também o que move a criação. Peço licença ao leitor para citar um longo trecho do autor:

Criação significa, antes de tudo, emoção. Não se trata apenas da literatura e da arte. Sabe-se o que uma descoberta científica implica de concentração e esforço. [...] Mas não acontece assim com toda obra, por mais imperfeita que seja, em que entre uma parte de criação? Quem se empenhe na composição literária terá verificado a diferença entre a inteligência entregue a si mesma e aquela que consome com o seu fogo a emoção original e única, nascida de uma coincidência entre o autor e seu assunto, isto é, de uma intuição. No primeiro caso o espírito labora a frio, combinando idéias entre si, [...]. No segundo, parece que os materiais fornecidos pela inteligência entram previamente em fusão, e que se solidificam em seguida de novo em idéias agora nutridas pelo próprio espírito: se essas idéias acham palavras preexistentes para as exprimir, isso constitui para cada uma o efeito da boa-sorte inesperada; e, na verdade, sempre foi preciso ajudar o acaso; e forçar o sentido da palavra para que se modelasse ao pensamento. O esforço agora é doloroso, e o resultado aleatório. Mas é então somente que o espírito se sente ou se crê criador. Ele já não parte da multiplicidade de elementos existentes para culminar

²¹ Desenvolverei melhor o conceito da intuição em Bergson no capítulo 4.

²² Esse conceito será mais detalhadamente desenvolvido no capítulo 2.

numa unidade compósita em que haja novo arranjo do antigo. Ele foi arrebatado de repente a algo que parece ao mesmo tempo único e peculiar, [...] (BERGSON, 1978: 37-39).

À parte a análise das religiões e da imaginação neste último livro, segundo Deleuze (1999), em *As Duas Fontes*, o autor finalmente dá à emoção o estatuto de natureza pura que lhe faltava²³.

Também José Gil, descrevendo o processo de formação do CsO, caracteriza o meio pelo qual flui o CsO como um meio afetivo que se reverte sobre a pele. Essa reversão implica na “atração que a pele provoca sobre os afetos que povoam o espaço interior esvaziado” (GIL, 2005: 63).

A reversão do interior no exterior equivale portanto ao desaparecimento progressivo do interior. Tudo se passa doravante na horizontal: o devir da matéria-corpo-pele transforma-la-á em CsO onde circulará o afeto intensivo (Idem.).

Como Bergson, Gil considera como categorias de análise da criação os espaços internos e externos do corpo, o corpo e o “espírito”²⁴. No entanto, no ato da criação (no caso de Gil, na dança) essas categorias se confundem no plano de imanência como uma espécie de anel de Möbius, um ciclo-fluxo no qual causa e efeito, ou interior e exterior, ou ainda corpo e espírito, perdem o sentido de serem distintos.

Com relação aos conceitos bergsonianos de intuição e emoção criadora trata-se de um outro anel no mesmo plano da imanência e da afetividade, mas

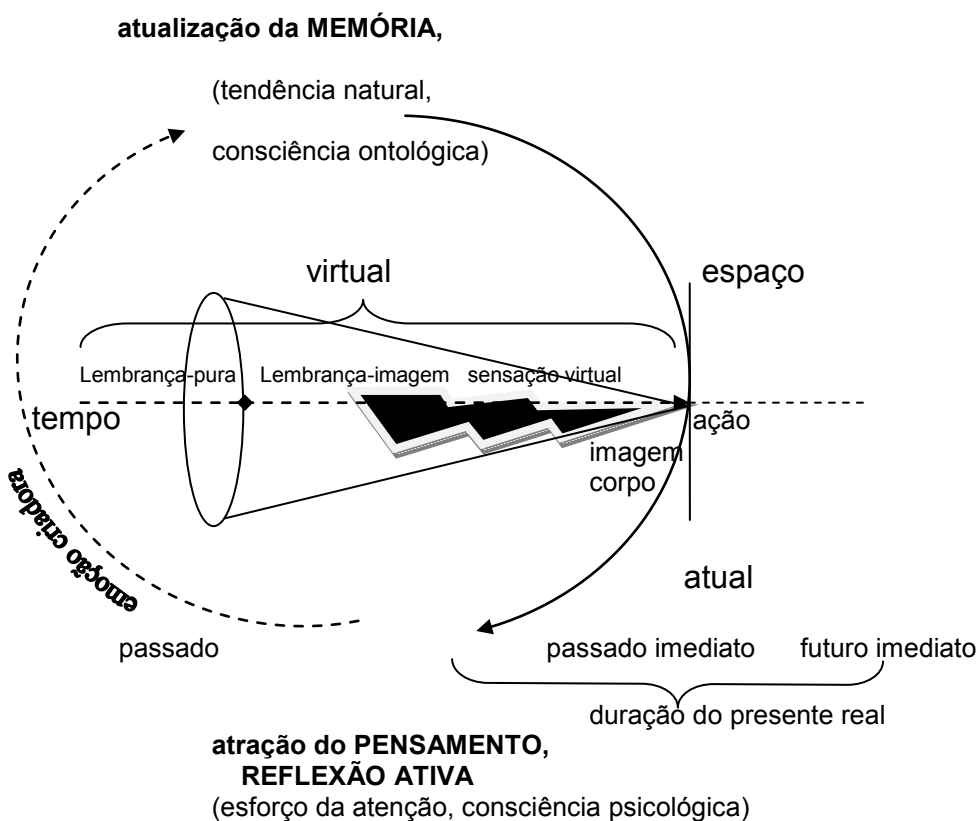
²³ Fazendo um paralelo com Deleuze, também um dos últimos conceitos deste autor é a imagem-cristal, uma junção da imagem (matéria) com a afetividade (ZOURABICHVILI, 2004).

²⁴ Falando da concentração necessária ao bailarino: “Se sua estabilidade se liga à ação direta da consciência sobre o corpo, é porque um elemento ‘espiritual’ entra na composição do sistema” (GIL, 2005:22). Mas trata-se de uma estabilidade dinâmica na qual a “concentração” da consciência do movimento transforma-se em movimento de consciência diferenciando a dança de um sistema mecânico. “O corpo que a dança torna instável não é um sistema mecânico. O que tem ele a mais que um corpo físico não tem? O ‘espírito’ e sua ‘energia’ (Op. cit.: 23).

com lógica diferente. A intuição como condição (e também efeito) do anel desejo/CsO cria (e é criada) a(pela) emoção criadora. Assim, temos um outro anel de Möbius. Parece-me, portanto, que a emoção é a “condição” do desejo e a intuição a “condição” do CsO.

Dessa forma, quando Bergson trata da criação, no fluxo entre intuição e emoção criadora, o problema “salta” a representação e “cai” no plano da pura duração (nas palavras de Gil, no “plano da imanência”), que é, como veremos, a atualização do virtual atraído pelo corpo impregnado de intuição e emoção criadora (nas palavras de Gil, pelo “corpo de consciência”).

Então, voltemos ao circuito da percepção atenta esquematizando o estado da criação artística.



Nesse circuito, a intuição é como flashes da memória virtual na consciência psicológica sem o intermédio da representação. E a emoção criadora é o que move o esforço do pensamento na criação, ou melhor, é o que move nossa atenção no/do desejo de criar.

Dramaturgia como duração

Voltando ao problema levantado anteriormente. Como “definir” a dramaturgia do teatro no século XXI?

Na tentativa de uma resposta, busco pensar a dramaturgia de forma que esta reflexão dê conta:

- a) tanto da dramaturgia do *performer*, quanto da dramaturgia da “encenação”;
- b) tanto das “intenções” da equipe de produção/criação, quanto dos diferentes sentidos captados pelo público e pelos *performers* quando “acontece” uma apresentação.

Encontrei em José Gil, no livro *Movimento Total*, uma grande ajuda para tentar resolver este problema.

Como já dito, considero a dramaturgia como atualizações de sentido.

Mas como acontece o sentido no teatro contemporâneo?

A mesma questão é levantada por José Gil na dança²⁵, autor claramente influenciado por Bergson e Deleuze. Para Gil (2005), todo o sentido da dança parte do corpo paradoxal do bailarino dançante.

A princípio, todo corpo humano se articula (“quase-articulação”) e por isso cria sentido. E, articular-se necessariamente é movimento, é fluxo.

Como o que importa na dança é o movimento, é o fluxo (mesmo o da imobilidade), a dança se torna a explicitação do sentido, o qual, no fundo, é o puro movimento e sua percepção, ou seja, é o acontecimento deleuziano. Parafraseando Zourabichvili (2004), quando este resume o acontecimento deleuziano; o paradoxo do corpo do bailarino dançante (que cria o sentido da dança) é justamente o movimento “de um ainda-aqui-e-já-passado, ainda-por-vir-e-já-presente”.

O segredo do sentido de todas as danças (desde o balé clássico à dança contemporânea) está justamente no movimento de transição. Tal movimento pode chegar a significações, mas na dança não são as significações que causam o sentido. O sentido **pode** causar significações, as quais nunca completam o sentido. Segundo Gil, por ser a arte do movimento, a dança talvez seja a arte de todas as artes, pois o plano da arte é justamente o plano de **movimento** do virtual para o atual.

Mas Gil prossegue pensando o sentido na dança:

Mas um gesto dançado não transmite apenas um sentido explícito (ainda que “de

²⁵ “Partindo das experimentações de alguns coreógrafos que marcaram o século XX, José Gil explora, em seu livro sobre a dança, o ‘movimento total’ dos corpos, partindo do conceito elaborado por Henri Bergson no livro *Matéria e Memória* (de 1896) (FERRAZ, 2007: 95).

transição”). Traduz também um sentido inconsciente. Se considerarmos o conjunto dos gestos do corpo como um sistema, uma posição do corpo traz consigo um contexto espacial, de tal maneira que a posição ganha um sentido por referência às outras posições possíveis, no interior de um campo semântico. [...] Ao mesmo tempo que um sentido presente, um sentido ausente emana também do espaço contextual (por exemplo, toda uma série de comportamentos (posições) de evitação do corpo são traduzíveis como “falta de afeto”) (GIL, 2005: 94).

Esse “espaço contextual” se configura de forma visível, mas é atravessado por forças invisíveis diferentes de sua forma. Há uma defasagem entre o desejo da expressão (forças) e exprimido (forma). Além disso, há diferentes níveis das forças de expressão, dados pelos níveis da consciência do corpo, “o que implica vários planos de imanência possíveis, bem como vários regimes de expressão de sentido” (Op. cit.: 80).

Mas como ocorre a transmissão de sentido de um corpo a outro?

Mesmo aceitando o jargão de que “o corpo não mente”, há sempre uma defasagem entre “aquilo que deveria exprimir-se” e o expresso:

Ora, o que se devia exprimir num contexto espacial é da ordem do virtual do qual apenas uma parte se encontra atualizada no gesto do bailarino. Em suma, o sentido do gesto é inconsciente, invisível, e todavia captado pelos outros corpos cujas posições e espaços contextuais são induzidos por essa mesma falha na atualização do exprimido (Op. cit.: 95-6).

Em suma, o exprimido de um corpo de um bailarino, diferente de suas forças de expressão, é **capturado** pelo/no exprimido de outro corpo (de outro bailarino ou do público²⁶), que também se configura de forma diferente de suas forças de expressão. O processo de transmissão, ou de contágio, das forças

²⁶ “O que vê então o espectador? Se não contempla a dança, é porque ele próprio entra na imanência do sentido do movimento” (Op. cit.: 98).

inconscientes é um processo consciente e atual; dá-se numa “atmosfera”, ou seja, num “meio” no qual transitam as forças osmóticas, que são “forças afetivas”²⁷.

Então, que consciência é essa que contagia (e dá início a) a atmosfera de comunicação de inconscientes, ou em outras palavras, captura outros corpos?

Não é a consciência vigil voltada para o controle e a utilidade das ações nascentes, mas é uma consciência que percebe os movimentos internos do corpo. Nas palavras de Bergson, é a intuição. Assim, instala-se um sujeito consciente que não sabe que é “dirigido” pela virtualidade (ou pela consciência ontológica de Bergson).

[...] a própria consciência muda deixando de se manter no exterior do seu objeto para o penetrar, o desposar, impregnar-se dele: a consciência torna-se *consciência do corpo*, os seus movimentos enquanto movimentos de consciência adquirem as características dos movimentos corporais. Em suma, o corpo preenche a consciência com a sua plasticidade e continuidade próprias. Forma-se uma espécie de “corpo da consciência”: a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e constitui doravante o seu elemento essencial (Op. cit.: 109).

Trata-se de uma “consciência esburacada”, termo que Gil toma de empréstimo do dançarino Steve Paxton, criador do método Contato-Improvisação. Uma consciência que percebe as atualizações do virtual no corpo, ou nas palavras de Gil, uma consciência impregnada de inconscientes, a qual cria o plano de imanência da dança.

²⁷ “[...] a atmosfera é um regime de forças que se instaura entre os corpos, um meio de forças afetivas, invisível, porém não menos paradoxalmente palpável em sua impresença. Tecida por uma ‘poalha de pequenas percepções’ (expressão que remete a Leibniz), a atmosfera, que tem a densidade, textura ou viscosidade das forças e movimentos secretados pelos corpos, os impregna e contamina, ‘pondo-os em contato direto (p. 153)’” (FERRAZ, 2007:101).

Essa consciência dilatada é o início da formação da atmosfera, “porque é ela que abre a consciência ao corpo, deixando que este se abra aos outros corpos” (Op. cit.: 119).

Percebemos então, parafraseando Maria Cristina F. Ferraz (2006), que a “consciência transvalorada” de José Gil, corresponde também uma noção transvalorada do inconsciente.

Vemos então de que modo José Gil produz um conceito de inconsciente desumanizado, e por assim dizer, exteriorizado, um conceito de inconsciente além do humano (demasiado humano), além da matriz hierarquizante do organismo e da cisão interior/exterior. E isso em vários sentidos: como inconsciente não mais remetido aos roteiros de subjetivação ordenadores (e banalizadores) dos imprevisíveis rumos dos afetos; inconsciente revertido sobre a pele, interface interior-exterior, espaço contínuo de fluxo de energias libertadas da clausura e fixação dos e nos órgãos; como inconsciente deflagrador de atmosferas, que impregnam os próprios objetos, liberando suas forças. A comunicação, por sua vez, ultrapassa o plano dos sentidos forjados e compartilhados, para remeter ao que se passa entre os corpos, no espaço atmosférico que estes secretam (FERRAZ, 2006: 102).

Para mim, quando José Gil fala de inconsciente, está falando claramente de virtualidades. A consciência impregnada de inconsciente ou a “consciência esburacada” é intuição que se liga à consciência ontológica de Bergson, a qual é a força da passagem do virtual ao atual de tudo que existe na extensão. Tanto o espaço quanto as coisas são impregnadas de virtual e é o virtual que “liga” ou dá “sentido” não só à dança quanto a todas as artes²⁸. A arte liga nossos inconscientes psicológicos (*a la* Bergson e Gil). Assim, a arte é comunicada no movimento do inconsciente se atualizando, do virtual tornando-se consciente, que

²⁸ “Por conta desse movimento da captura e de outramento, o próprio espaço carrega-se de forças, lugares magnéticos, de territórios de atração ou de ameaça. Como o espaço secretado pelos corpos é atmosférico, impregna também os objetos no espaço objetivo, conferindo inconsciente às coisas. Ou melhor: trazendo à tona o inconsciente das próprias coisas” (FERRAZ, 2006:102).

nunca é completamente expresso por palavras ou interpretado por signos e nem totalmente atualizado.

É dessa forma então que Gil fala da comunicação entre corpos na dança (e, por conseqüência, em todas as artes) e Bergson fala da simultaneidade das durações.

A duração é o conceito que se desenvolve a partir do cone bergsoniano que expus acima e está intimamente relacionado à consciência dos seres vivos e à “vida interior”. Para entendermos a duração, Bergson baseia-se na vida interior própria a cada ser vivo e a compara a uma frase ou a uma palavra.

Na verdade, quando articulo a palavra “conversação” tenho presente no espírito não somente o começo, o meio e o fim da palavra, mas ainda as palavras que a precederam, mas ainda tudo o que já pronunciei na frase; caso contrário, teria perdido o fio de meu discurso (BERGSON, 2005: 143).

Assim, a duração da vida interior é ao mesmo tempo a memória que se contrai ao falar “conversação” e a memória que é lembrança porque sem ela tudo seria recomeço. Segundo Deleuze, a duração é “um devir que dura”, é “mudança que é a própria substância”. A duração é a passagem do virtual ao atual, é uma atualização.

Em outros termos, o subjetivo, ou a duração, é o *virtual*. Mais precisamente, é o virtual à medida que se atualiza, que está em vias de atualizar-se, inseparável do movimento de sua atualização, pois a atualização se faz por diferenciação, por linhas divergentes, e cria pelo seu movimento próprio outras tantas diferenças de natureza. (DELEUZE, 1999: 32).

A duração é a experiência em dois sentidos: tanto como sabedoria quanto como fato. Mas também a duração é a **condição** da experiência porque esta se

faz no **movimento** do virtual ao atual. A duração não é nem totalmente atual, nem totalmente virtual. A duração está no **entre** da experiência. E eis a questão de Bergson: como ocorre a experiência?

Creio que em toda experiência há um fluxo de sentido justamente porque o sentido é acontecimento e é paradoxal: ao mesmo tempo que se projeta, também resiste (“ainda-aqui-e-já-passado, ainda-por-vir-e-já-presente” (ZOURABICHVILI, 2004:19)) e essas duas forças são serialmente decomponíveis em si em forças de projeção e resistência infinitamente.

Creio que a dramaturgia é também uma experiência, é duração e é sentido, como todas as manifestações artísticas; ou seja, aquelas que não têm outro fim além de serem si mesmas, e no limite, como aponta José Gil, podem ser caracterizadas como o movimento da dança.

Jonh Dewey (1980) já dizia que toda experiência artística tem um aspecto de produção e outro de percepção tanto para quem “faz” quanto para quem “vê” a obra de arte. E, segundo Susane Langer, o movimento da dança, por ser para a percepção é “uma entidade virtual”.

As forças que julgamos perceber de maneira mais direta e convincente são criadas para a nossa percepção; e não existem senão para ela. [...] O que existe unicamente para a percepção, e não desempenha qualquer papel comum e passivo na natureza, como os objetos fazem, é uma entidade virtual. Não é irreal: onde quer que sejamos confrontados com ela, percebemo-la realmente, não sonhamos ou imaginamos que a percebemos (LANGER, 1951/1966/1992 apud. GIL, 2005:42).

Dessa forma, mesmo contendo o aspecto da percepção, a arte não é efêmera, ou seja, não termina quando termina a percepção. Porque a percepção não termina, mantém seu fio no virtual. Citando José Gil:

[...] nunca um espectador de uma performance dançada sentiu a angústia do desaparecimento das imagens no tempo; e não é a memória psicológica que retém os movimentos passados, mas o gesto presente que se insere numa continuidade mais profunda, virtual, do tempo (GIL, 2005: 43).

Então, para mim que discuto neste capítulo a dramaturgia do teatro, o conceito de duração bergsoniano é extremamente adequado porque a duração é sempre, por um lado, substância, extensão, espaço e percepção e; por outro, é continuidade, tempo e virtualidade se atualizando. A duração é um misto de espaço e tempo e é através dela que, segundo Bergson, há a osmose de virtualidades entre os corpos. Mas, a percepção da duração pura, ou seja, do movimento no plano da imanência, só é deflagrada pela intuição²⁹.

Citando um trecho conhecido de Bergson sobre a simultaneidade de durações:

Quando estamos sentados à beira do rio, o escoamento da água, o deslizamento de um barco ou o vôo de um pássaro e o murmúrio ininterrupto de nossa vida profunda são para nós três coisas diferentes ou uma só, como se queira (BERGSON, 1922: 67 apud. DELEUZE, 1999: 63).

Segundo Bergson, há sempre uma triplicidade fundamental dos fluxos: o fluxo de nossa vida interior, o do movimento voluntário (ex.: vôo de um pássaro) e o do movimento no espaço (ex.: escoamento da água) (DELEUZE, 1999: 64). Mas a percepção de três fluxos ou de um só vai depender de nossa atenção que resgata do espaço a matéria para a reflexão da continuidade da duração. Só percebemos um só fluxo pela intuição.

²⁹ Trata-se de mais um anel de Möbius, a consciência voltada para a duração da vida interior favorece os flashes de intuição que mantêm a consciência da duração agora na própria duração do todo. Ou nas palavras de José Gil, poderíamos dizer que a consciência do corpo torna-se corpo de consciência e estabelece a atmosfera de comunicação dos corpos.

Para mim, essa triplicidade de fluxos da duração em um só desencadeado pela percepção intuitiva é o *lígamen* de todas as artes e, no caso de minha questão específica, é o *lígamen* da dramaturgia do teatro.

Então, podemos dizer que a duração tem um caráter “reflexivo”. Mas é uma reflexão paradoxal porque aponta para frente e para trás, ou seja, é a ação impregnada de memória.

Portanto, pensando no Todo (que não é dado), tudo está ligado no movimento (ROSSETTI, 2004; GIL, 2005). Na experiência, a duração da minha vida interior se liga à duração do passado (da memória), o qual por durar (ou seja, ter, além do movimento, uma força de resistência) é consciência que também é dicotômica porque é uma atualização (virtuais em vias de atuais). Tal consciência, no fundo, é o impulso da vida.

Assim, o segredo da dramaturgia está na consciência. Esta consciência impregnada de virtualidades de que falam Bergson e José Gil. Consciência esburacada, a consciência que não sabe que é “manipulada” pelo virtual e que está umbilicalmente ligada a ele. No limite, a consciência da duração da vida interior de cada um. Por isso, há várias dramaturgias num mesmo “espetáculo” ou mesmo numa mesma “ação da performance”; mas se há o paradoxo do sentido (até mesmo o sentido do não senso) e se há arte, é porque nos ligamos ao virtual.

Dessa forma, creio que, se pensarmos a dramaturgia como o encontro de durações impulsionado pela nossa atenção consciente e porosa em nossa própria duração, temos um conceito de dramaturgia que dá conta da dramaturgia do

performer, dramaturgia como atualizações/escolhas da equipe de produção e dramaturgia como percepção do público.

Com relação à dramaturgia do *performer*, se há “sentido” e descoberta para si próprio no que se faz, há dramaturgia. Como exemplo de dramaturgia do performer, podemos pensar num solo e cito José Gil, que considera o solo na dança como “a forma minimal de comunicação de movimentos”.

Aqui, tudo se joga na formação da consciência do corpo, quer dizer, na comunicação ou na osmose entre o corpo e o espírito do bailarino. Uma vez que há secreção de um espaço do corpo (produto da reversão do inconsciente do corpo em direção ao exterior), há sempre um outro (ou outros) virtual (ou virtuais) no corpo do bailarino. Movimentos que delineiam *gestos emocionais* (talvez devêssemos escrever: gestos amodais, altamente abstratos), segundo diferentes regimes de afetos ou de sensações. Em suma, há uma multidão de bailarinos virtuais num corpo que, ao dançar, esboça os múltiplos gestos atuais. Mais simplesmente: uma multidão de sensações diferentes reúne-se em cachos de gestos, como se de múltiplos corpos de bailarinos tratasse (GIL, 2005: 123).

Com relação às atualizações, ou escolhas, que a equipe de produção realiza para uma “encenação” podemos pensar nessas escolhas de duas formas. Ou como escolhas racionais, fruto da inteligência e que não deixam de ser atualizações; ou como escolhas intuitivas, que são atos (portanto, são atualizados) que não passam por uma representação intelectual. Isto é, uma escolha pode não ser fruto da inteligência, embora sempre possa ser interpretada pela inteligência após ter sido realizada. As escolhas podem saltar a lógica da inteligência e serem “intuitivas” (Bergson), não se conectarem à lógica de um discurso, mas à lógica do figural (Lyotard), à lógica das sensações e dos sentidos (Deleuze).

Assim, se pensarmos a dramaturgia como a passagem do virtual ao atual, ou como os atos (atualizações) da equipe de produção, essa idéia também é contemplada no conceito de dramaturgia como o encontro de durações dos criadores na produção de um espetáculo, por exemplo. Nesse caso, o sentido vai depender do grau de consciência investido em cada ato. Se a consciência estiver vigil e voltada para a utilidade, o sentido estará na lógica do possível e da inteligência, ou seja, será signo; mas se a consciência estiver impregnada de inconsciente, a lógica será a da diferenciação do virtual em atual.

Segundo Bergson, quando as escolhas são intuitivamente executadas, colocamo-nos no plano da duração e surgem as grandes invenções e a arte. Aqui, há a ligação direta e instantânea entre virtual e atual, há o realmente novo, que logo após se contamina com algum grau de representação para se comunicar. A criação intuitiva pode ocorrer em relâmpagos da intuição, como pode se estabelecer num fluxo de duração impulsionado pela intuição.

Finalmente com relação à dramaturgia como o “sentido” que cada um do público cria; com as noções que desenvolvemos, podemos explicar o porquê mesmo em dias em que não acontece o “teatro” para o *performer*, às vezes, acontece para alguém do público que se colocou num grau de percepção que lhe impulsionou tal acontecimento. Mas, também explicamos como ocorre a “captura” do público pelo *performer* quando este se transforma num “corpo de consciência” (GIL, 2005).

Enfim, creio que podemos pensar a dramaturgia do teatro como a **consciência do fluxo de criação** entre a ação, a sensação/imagem e o

pensamento. Como trato de uma criação do homem, a dramaturgia dura e é saturada de sentido.

Assim, a dramaturgia (enquanto duração) pode partir de diferentes estímulos como de sensações (ex.: Steve Paxton), de raciocínios intelectuais (ex.: Pina Bausch), do próprio impulso de uma ação (ex.: Cunningham)³⁰, desde que despertada a consciência esburacada (todos os coreógrafos mencionam de alguma forma a intuição) e estabelecido um fluxo contínuo entre as potências desses impulsos criativos no *performer* e entre as potências do *performer* e dos demais criadores do teatro (diretor/encenador, cenógrafo, sonoplasta, figurinista etc.), inclusive do público.

Portanto, neste capítulo procurei mostrar como Bergson entende o fluxo do pensamento, da sensação/percepção e da ação no nosso presente, para dar um primeiro passo na tentativa de resposta à minha pergunta: por que e como, em meu trabalho de criação, associo uma ação à outra, uma ação a uma imagem, uma imagem à outra, uma idéia a uma ação, uma idéia a outra idéia, uma idéia a uma imagem, vice-versa e faço diversas outras associações (ou dissociações, nas palavras de Bergson)? Na realidade, a separação entre o agir, o sentir e o pensar não existe no momento da criação, pois estão todos num mesmo fluxo. Mas, de modo bergsoniano, separo essas “naturezas” para compreender o fluxo de diferenciação entre elas.

³⁰ Os exemplos dessa frase são minhas deduções sobre os processos criativos dos coreógrafos citados, os quais são analisados no livro *Movimento Total*, de José Gil (2005).

Pergunto-me porque me sinto criando e se essa experiência artística, enquanto percepção e criação de um fluxo, pode ser nomeada como dramaturgia.

Dessas questões iniciais, pretendi desenvolver um conceito de dramaturgia que não só desse conta dessa minha experiência, como também fosse coerente com a voga do teatro contemporâneo, como também com as várias manifestações históricas do teatro.

Enfim, nos capítulos seguintes, relatarei minha experiência, e analisarei a percepção, a emoção e a intuição (respectivamente, capítulos 2, 3 e 4) em paralelo com meus processos de criação de ações extracotidianas, codificação dessas ações e montagem de uma dramaturgia pessoal. No entanto, tentando ser fiel ao bergsonismo, tal experiência individual, “psicológica”, deve ser uma abertura à ontologia (capítulos 5 e 6). Ontologia que, no contexto desta tese, se refere aos acontecimentos da dramaturgia, considerando-se as experiências inovadoras do teatro contemporâneo, e do trabalho do ator.

Com isso, não estou dizendo que o espetáculo TANTAS OUTRAS QUANTAS é pós-dramático. Na verdade, este espetáculo se aproxima muito mais da caracterização do drama moderno do que como teatro pós-dramático. Mas, como o pós-dramático supõe e amplia as possibilidades do drama, estou buscando teorizar sobre a dramaturgia de nossa contemporaneidade, levando em conta os aspectos cada vez menos categorizáveis do teatro atual, para também poder pensar de forma ampliada sobre os acontecimentos (e os não acontecimentos) do processo criativo de meu próprio espetáculo solo.

Capítulo 2 _ A Construção de Ações Extracotidianas e o Circuito percepção-criação do corpo

No livro *Corpos em criação, Café e Queijo*, o ator-pesquisador Renato Ferracini faz uma crítica à separação do corpo cotidiano versus o corpo extra-cotidiano, o qual é considerado, geralmente, como o corpo próprio da arte teatral. O autor cria então uma nova nomenclatura (“corpo subjétel”) para conceituar o corpo em “Estado Cênico”, qual seja, um corpo expandido em suas energias expressivas que parte do corpo cotidiano e o engloba.

Adotando a crítica de Renato, não uso nesta tese corpo extra-cotidiano³¹, mas, sim, **ações** extracotidianas (nomenclatura cuja origem vem da antropologia teatral) com o intuito de diferenciá-las de minhas ações corriqueiras do dia-a-dia, em que mal percebo o que faço, repito muitos hábitos e sigo o valor de minha relativa utilidade.

Por exemplo, quando eu ajo percebendo o fluxo das ações de meu corpo, eu já saio do hábito. Posso estar fazendo as mesmas ações cotidianas, mas são **extras** porque têm algo a mais: no mínimo a sua própria percepção. Não digo que só esse fato as transforma em ações cênicas, porque essas, também precisam estar expandidas em formas para a recepção de outrem, ou seja, devem ser a expansão de um “corpo subjétel”. Adoto, então, o termo ações extracotidianas de um corpo subjétel para caracterizar minhas ações em estado de criação teatral.

³¹ O termo corpo extra-cotidiano seria incoerente com a própria filosofia de Bergson, para o qual o corpo é uma imagem ou a materialidade de uma duração. No limite, tudo é cotidiano.

Fazendo um paralelo entre Teatro (mais especificamente a Antropologia Teatral) e Filosofia (mais especificamente a filosofia de Henri Bergson), o conceito de ações extracotidianas, e não o de corpo extra-cotidiano, encontra ressonâncias no bergsonismo.

Para Eugênio Barba, as ações extracotidianas, fruto de técnicas extracotidianas, dispõem de muita energia para um resultado quase imperceptível.

O primeiro passo para descobrir quais podem ser os princípios do bios cênico do ator, a sua "vida": consiste em compreender que às técnicas cotidianas se contrapõem técnicas extracotidianas que não respeitam os condicionamentos habituais do uso do corpo. As técnicas cotidianas do corpo são em geral caracterizadas pelo princípio do esforço mínimo, ou seja, alcançar o rendimento máximo com o mínimo de uso de energia. As técnicas extracotidianas baseiam-se, pelo contrário, no esbanjamento de energia. Às vezes até parecem sugerir um princípio oposto em relação ao que caracteriza as técnicas cotidianas, o princípio de um uso máximo de energia para um resultado mínimo (BARBA, 1994: 30-31).

Bergson, por outro enfoque, refletindo sobre a evolução da vida, lança a tese de que a força de criação é uma força ilimitada quando pensamos no Todo da criação. Mas, quando pensamos nos seres vivos, essa força encontra-se limitada pela própria forma que se criou.

A tese de Bergson também encontra ressonâncias no conceito positivo do esquecimento de Nietzsche, onde o homem é o único ser que tem História/Cultura cujo fardo ele carrega e que, para ele criar, é preciso esquecer (DELEUZE, 2001). Quando o homem transforma a ação em criação é sempre com esforço, com rompimentos de limites.

Nada de semelhante na evolução da vida. Nela, é impressionante a desproporção entre trabalho e resultado. Desde a base até o topo do mundo organizado, é sempre um único grande esforço; mas, o mais das vezes, esse esforço estaca seco, ora paralisado

por forças contrárias, ora distraído daquilo que deve fazer por aquilo que faz, absolvido pela forma que se aplicou a assumir, hipnotizado por ela como que por um espelho. [...] É o que cada um de nós pode experimentar em si mesmo. Nossa liberdade, nos próprios movimentos pelos quais se afirma, cria os hábitos nascentes que a asfixiarão caso não se renove por um esforço constante: o automatismo espreita-a. O pensamento mais vivo congelar-se-á na fórmula que o exprime. A palavra volta-se contra a idéia. A letra mata o espírito. E nosso mais ardente entusiasmo, quando se exterioriza em ação, enrijece-se por vezes tão naturalmente em frio cálculo de interesse ou de vaidade, um adota tão facilmente a forma do outro que poderíamos confundi-los um com o outro, duvidar de nossa própria sinceridade, negar a bondade e o amor, se não soubéssemos que o morto guarda ainda por algum tempo os traços do vivo (BERGSON, 2005: 138-39).

Então, o objetivo deste capítulo é refletir sobre as relações entre o agir, o sentir e o pensar em meus momentos de criação de ações extracotidianas, como o meu método de treinamento artístico e cênico. Momentos, estes, nos quais o foco nos fluxos internos/externos da ação é fundamental (mas não suficiente) para o aprendizado da potencialização e expansão em formas desses fluxos em Estado Cênico.

Opto pelo termo “ações extracotidianas” não só para diferenciá-las do cotidiano, como também as caracterizo como ações nas quais a percepção do corpo está dilatada (“corpo de consciência” de José Gil), nas quais há um fluxo ativo e passivo de imagens mentais que não se fixam e há um fluxo de sensações.

Essas ações, geralmente, partem de um pensar, de repente, também extracotidiano e inflamado pela sensibilidade, que hoje nomeio como um pensar intuitivo. E, de repente, essas ações saltam a representação e me surpreendem. Surpreendem-me porque estou atenta, consciente; pois, senão elas passariam despercebidas, ou melhor, nem seriam tais como são.

Relato, sobretudo, minha experiência com Grupo de Pesquisa Ínterim, do qual fui integrante e conto com detalhadas anotações em meu diário de pesquisa da época. O relato e a reflexão sobre esta experiência é também porque foi a partir dela que pude me lançar à montagem de um espetáculo solo.

O Grupo Ínterim

Durante o processo de pesquisa prática sobre ações vocais no Ínterim, pela primeira vez, percebi claramente as possíveis relações entre o agir, o sentir e o pensar no meu processo de criação enquanto atriz. Uma relação simultânea e de várias vias em movimento, na qual, às vezes, uma ação desprestenciosa despertava uma sensação; outras, uma reflexão surgia a partir das relações entre ações-sensações do dia; outras, a experimentação de uma hipótese racional sobre alguma relação conduzia para novas sensações, que conseqüentemente levavam a outras ações... e, assim, concomitantemente desenvolveu-se esse processo de vários fluxos.

Ao contrário de um *laissez faire* descompromissado, nessa pesquisa houve um empenho rigoroso de atenção no que fazíamos e em como esse fazer nos afetava. Ao contrário de um aprendizado por acaso, houve uma disponibilidade para a apreensão sensorial, reflexiva e ativa da relação com o acaso (a atualização do momento).

Associo essa pesquisa no Ínterim com o jogo de dados, servindo-me da metáfora que Nietzsche faz, em *Assim falou Zaratustra*, entre os dois tempos do

bom jogador de dados com os dois tempos de criação artística (DELEUZE, 2001: 40-50).

Os dois tempos do jogo de dados ocorrem quando os dados são lançados e quando os dados caem³². Comparando com os tempos de uma criação artística, o primeiro tempo seria o abandono temporário à vida e o segundo tempo seria o seguir a sua percepção e retomar os lances fluida e seqüencialmente. Esses tempos são quase simultâneos (as duas velocidades referidas por José Gil (2005) sobre o sentido do gesto da dança).

Trata-se de um jogo com o acaso. “A necessidade é afirmada do acaso do mesmo modo que o acaso é ele próprio afirmado. [...] É por isso que basta ao jogador afirmar uma vez o acaso, para produzir o número que reconduz o lance de dados” (DELEUZE, 2001: 42). É por isso que caos e ciclo, ou acaso e eterno retorno, não se opõem na criação artística, fazem parte de um mesmo jogo³³.

Com a experiência no Grupo Ínterim, creio que aprendi a perceber o fluxo da criação e ousar dizer que essa percepção fundamenta-se, sobretudo, na atenção porosa, ou desfocada, ao presente.

Cotidianamente, como temos que nos ater à realidade e à funcionalidade para a nossa sobrevivência, “nossa percepção real se confunde com o objeto, do qual ela subtrai apenas o que nos interessa” (DELEUZE, 1999: 17). “Desse modo,

³² Notemos que Nietzsche fala em tempos. Bergson também, em toda a sua obra, fala de tempos e movimentos.

³³ O eterno retorno é o segundo tempo, o resultado do lance de dados, a afirmação da necessidade, o número que reúne todos os membros do acaso, mas também o retorno do primeiro tempo, a repetição do lance de dados, a reprodução e a reafirmação do próprio acaso. O destino no eterno retorno é também as “boas vindas” do acaso (DELEUZE, 2001: 45).

a percepção não é o objeto *mais* algo, mas o objeto *menos* algo, menos tudo o que não nos interessa” (Op. cit.: 16).

Entretanto, Bergson fala que, nos artistas, a percepção é alargada a ponto de suas obras nos fazerem ver o que não percebemos naturalmente. Para ele, o artista, ao invés de se elevar acima da percepção das coisas, nela se afunda para cavá-la e alargá-la.

Dirão que esse alargamento é impossível. Como pedir aos olhos do corpo ou aos do espírito que vejam mais do que aquilo que vêem? A atenção pode tornar mais preciso, iluminar, intensificar: ela não faz surgir, no campo da percepção, aquilo que ali não se encontrava de início. Eis a objeção. _ Ela é refutada, cremos nós, pela experiência. Com efeito, há séculos que surgem homens cuja função é justamente a de ver e de nos fazer ver o que não percebemos naturalmente. São os artistas (BERGSON, 2006 (a): 155).

Tanto os autores clássicos do teatro, como Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Grotowski, Brecht e Eugênio Barba, quanto pesquisadores brasileiros que estudam atualmente o *performer* cênico em criação, além de vários outros artistas de todas as épocas, todos eles falam de algum modo sobre a importância da percepção na arte.

José Gil, discutindo o que faz o movimento ser dança (já que tudo na natureza é movimento), diz que a diferença está na percepção; mais propriamente, a diferença está nas micro-percepções do corpo (termo tomado de Leibniz), que se conectam com os fluxos dos movimentos de si e de além de si. Dessa forma, para o autor, nasce a arte, ou, pelo menos, a sua possibilidade.

Em outros termos, o trabalho artístico é o criar artificialmente (com esforço e por meio da percepção fluida) o risco das situações instáveis. O trabalho do

artista é instaurar essa “tensão” (BAIOCCHI & PANNEK, 2007), esse “circuito elétrico” entre realidade e memória, matéria e espírito, percepção de sensações e de imagens, intelecto e intuição; num fluxo contínuo mantido pela atitude de **atenção ao devir e à duração**³⁴.

Assim caracterizo meu aprendizado no Grupo Íterim: uma pesquisa artística fundamentada em experimentos do meu corpo-voz e, principalmente, um processo de compreensão da criação artística através da atenção, percepção e também, posteriormente, da análise. Ou seja, uma iniciação à arte do *performer* e à sua pesquisa.

Então, passo a relatar e a refletir sobre essa experiência que ocorreu entre os anos 2002 e início de 2004.

2002

No início daquele ano, Carlos Simioni, aceitando orientar uma proposta de pesquisa de mestrado de Theda Cabrera³⁵, convidou cerca de 8 atores para participarem de um grupo de pesquisa sobre a voz. Entre eles estava eu, que, num belo dia, passei pela sede do Lume buscando participar de algum grupo de pesquisa daquele núcleo de investigação teatral, e dei sorte: entrei no Íterim.

Comecei a participar do grupo sem muitas expectativas, apenas buscando o contato com os treinamentos do Lume. Mas realmente tive sorte: não só tive contato com o treinamento, como também aprendi o modo de pesquisar do Lume.

³⁴ Duração é diferente de devir. A duração é uma passagem, um devir que dura (DELEUZE, 1999: 27).

³⁵ Para maiores informações sobre a pesquisa dessa atriz, ver CABRERA (2004).

Creio que Simioni, a princípio, tinha algumas questões (que ele queria pesquisar corporalmente) sobre a voz cênica e, seguindo o seu caminho, ele nos foi conduzindo.

Desde os primeiros encontros, Simioni, a partir da percepção de seu corpo e de suas perguntas sobre ele, propunha qualidades corpóreas e conduzia a nossa atenção para a percepção do nosso corpo e suas mudanças.

Sem nenhuma conceituação prévia sobre voz, fala e aparelho fonador, Simioni nos foi ensinando a perceber como funcionava a emissão da nossa voz.

Vou me permitir escrever aqui as minhas questões e descobertas daquela época que hoje considero ingênuas, mas que foram fundamentais para eu aprender a escutar/perceber meu corpo e, principalmente, continuar questionando-o e percebendo-o; permitindo-me outras respostas, às vezes, dissonantes das primeiras que eu havia me dado.

Começamos com o “Prisioneiro” que descrevi em 22 de abril de 2002 dessa forma:

Primeira noção do prisioneiro: corpo totalmente solto, não exatamente relaxado, mas enfatizando o movimento solto dos ossos e vísceras.

A soltura é dada por um não controle da musculatura. É como se a musculatura se rarefizesse e o pulsar interno, o prisioneiro, se libertasse.*

** “Como se nós fossemos o coração: um pulso só em todo o corpo” (Frase de Simioni, durante a condução do trabalho).*

Hoje, sentada numa cadeira, sete anos após essa experiência, descrevo a qualidade do Prisioneiro como o relaxamento da musculatura externa do corpo e uma utilização, por contrações e impulsos, da musculatura interna: abdômen e diafragma.

Em 2002, minha descrição era um misto de percepções sensório-motoras e de imagens que me vieram à mente em momentos (“durações” de Bergson) na sala de trabalho artístico.

Cabe salientar que a descrição anterior e as demais do diário de pesquisa no Íterim eram feitas logo após a prática, no mesmo dia, onde eu sentava e escrevia, tentando refazer o nosso e principalmente o meu percurso através da lembrança de minhas percepções. Nessa escrita, além de usar o pensamento para relembrar, eu acabava também criando perguntas, mas, nunca concluindo respostas, porque essas, mesmo que momentâneas, surgiam sempre em sala de trabalho prático³⁶.

Quanto à possibilidade de escrita, ou descrição, das minhas durações de criação no Íterim, ou a possibilidade de construção de metáforas **após** a experiência, José Gil responde que isso é possível devido à junção do corpo e do pensamento durante o trabalho artístico.

O que é a legibilidade de um movimento? É a apreensão do seu sentido por um devir-corpo (do bailarino, por exemplo) tornado possível pela consciência do corpo; em seguida, a tradução desse movimento em movimento de pensamento (e temos um corpo de pensamento); por fim, **o regresso à consciência e ao pensamento do corpo permitem voltar do sentido agido ao sentido falado** (GIL, 2005: 190, negrito meu).

³⁶ A minha criação de palavras escritas nesta tese, ou a descrição de minhas impressões da prática do processo criativo, sempre requereu e requer um esforço intelectual.

O pensamento apreende. Só a intenção de anotar as descobertas me levava a um nível de percepção (e memorização) no qual o pensamento precisava estar conectado com a ação e com suas micro-percepções no momento do trabalho artístico. A intenção era sempre perceber deixando passar tudo. Depois, em casa anotando, no trabalho de lembrar os acontecimentos, era como se eu refizesse em câmera lenta na memória o percurso do fluxo rápido e contínuo do movimento corpóreo, de percepção externa e interna do corpo, de sensações e também de idéias. Eu buscava repassar pelo que eu havia apreendido com a consciência porosa; outras tantas atualizações passaram sem apreensão.

Talvez devido à condução de Simioni ou talvez devido às minhas próprias questões, fiquei um ano inteiro tentando perceber as relações entre a emissão e manutenção de minha voz versus a musculatura externa e interna do corpo, o relaxamento, a tensão, o impulso, as vísceras e os ossos.

Em 1º. de maio de 2002 descobri que, para manter um som vocal prolongado, e não só emitir espasmos de voz vindos dos impulsos do Prisioneiro, era preciso uma mobilização dos músculos que fazem a voz: aparelho fonador, mais especificamente a garganta.

Também percebi, naquele mesmo maio, em nosso sétimo encontro, que se eu tensionasse muito os músculos internos, aquilo prejudicava a emissão da minha voz. E, mais outra descoberta que transcrevo:

Os sons (a minha voz) fizeram com que eu esquecesse um pouco os movimentos. Percebi que o primeiro impulso da voz parte da musculatura e a manutenção do som é óssea (Diário de pesquisa, 8 de maio de 2002).

No dia seguinte, comecei a duvidar se a vibração da minha voz era só nos ossos ou também na musculatura. Mas no mesmo mês, com a introdução, por Simioni, de uma outra qualidade corpórea, que ele nomeou como Freio-de-Mão Puxado, abandonei essa hipótese de que a manutenção da voz era óssea!

...Pareceu-me que com o freio-de-mão puxado eu tirava fotos do prisioneiro e da sua voz; controlando-o. Percebi que os espasmos livres do corpo (prisioneiro) me faziam soltar sopros de voz e o freio de mão (o controle muscular) colocava esse som vibrando em meu corpo. Percebi que o músculo também mantém a vibração (ao contrário do que percebia antes, que eram os ossos que mantinham a vibração e o músculo dava só o impulso. (Diário, 30 de maio de 2002.)

Hoje sei que o que eu percebia era a vibração de minha voz nos meus ossos e vãos vazios (inclusive musculares) e rio de minha ingenuidade e também de minha “ignorância”. Mas, por outro lado, admiro essa ingenuidade não teimosa que, no fundo, foi uma grande virtude para a percepção do corpo. Lembro-me bem de uma conversa com Simioni depois de um ano de pesquisa com o Íterim na qual expus a ele algumas das minhas descobertas e hipóteses de pesquisa. Nesse encontro ele me disse:

“Pesquise sem querer provar, porque limita”.

Ele também, a seu modo, fazia isso.

Hoje, relendo meu diário da pesquisa no Íterim, acho que as questões iniciais de Simioni, nas minhas atuais palavras de 2009, eram:

- a) tensão e relaxamento muscular na emissão da voz,
- b) a percepção do estado psicofísico da criação, e
- c) que não ficássemos ensimesmados nas nossas próprias percepções, mas que também tivéssemos a preocupação de fazer para fora.

O interessante é que só agora, com um distanciamento de sete anos da escrita do diário, consigo ver por onde caminhava Simioni e por onde eu também caminhava. Na época, não me preocupava de forma alguma com os porquês de Simi e muito despretensiosamente ia criando os meus porquês; mas, claro (hoje constato), que sob influência das questões dele.

Para trabalhar a primeira questão, além do Prisioneiro, tínhamos, então, o Freio-de-Mão Puxado que era a percepção da possibilidade da emissão da voz com os músculos contraídos (vários músculos, um de cada vez, músculos externos e internos) e em várias dinâmicas. Disso, naturalmente (como descoberta pessoal mesmo!), surgiu a possibilidade de condução da ressonância da voz para vários lugares do corpo. Era muito prazerosa a sensação de descoberta e admirável o tempo que Simi nos dava para descobrirmos por nós mesmos coisas que ele já sabia.

Com relação à segunda questão, a percepção do estado psicofísico da criação, Simi partiu da Dança Pessoal.

Geralmente depois de um breve Energético³⁷, partíamos para a Dança Pessoal³⁸, nossa dança livre onde o foco era a percepção do corpo.

Ambos, energético e dança pessoal, buscam realizar uma interseção entre vida e o corpo, ou seja, o subjetivo e o objetivo. Tanto no treinamento energético como na dança pessoal, o ator deve buscar, dentro de si, relações corpóreas energéticas novas, procurando fugir dos clichês pessoais. A diferença é que, na dança pessoal, buscamos, em nós mesmos, essa relação corpórea nova para "mergulharmos" dentro dela, numa espécie de energia convergente, explorando todas as suas possibilidades. No energético, buscamos o mesmo, mas "jogamos" essa energia para o espaço, usando-a de maneira divergente" (FERRACINI, Renato. 2001:143).

A partir dessa descrição de Renato Ferracini sobre a Dança Pessoal e o Energético hoje entendo a terceira questão de Simioni, ou seja, porque ele enfatizava tanto para que não olhássemos só para dentro, em nós mesmos, mas que tivéssemos a preocupação de fazer para fora. A Dança Pessoal traz mesmo essa tendência de "ensimesmamento" e creio que, sabendo isso, Simioni foi colocando, em nosso treinamento/ pesquisa, o paradoxo da consciência interna e externa na Dança Pessoal.

Mas eu. Eu fui aprendendo com a Dança Pessoal e com o paradoxo³⁹ do interno e externo, que Simi tanto enfatizava, a perceber os meus movimentos de pensamento (minhas imagens, memórias, idéias e intuições), de sensações (percepções corpóreas e quase-imagens) e de ações (movimentos corpóreos recheados de imagens e sensações) durante aquele treinamento. E, hoje, a

³⁷ O Energético é um dos treinamentos do Lume de exaustão física que busca o despertar do corpo do ator para novas qualidades expressivas de movimento e ação. Melhor explicação pode ser encontrada em FERRACINI, Renato (2001: 137- 43).

³⁸ A Dança Pessoal surgiu com Simioni, no início do Lume, como decorrência do estado de exaustão e dor muscular após horas de treinamento energético.

³⁹ Simioni não usava o termo paradoxo na época.

compreensão desses movimentos simultâneos (confluentes a, às vezes, divergentes) é o mote desta tese de doutorado.

Olhando daqui, hoje percebo que Simi trabalhou conosco a voz na Dança Pessoal e nomeou esse fazer como Fonte Criadora. Simi falava, durante a Dança Pessoal ou Fonte, para não conduzirmos os movimentos, mas nos deixarmos surpreender; sempre com consciência do que em nós se passava e também tentando estarmos para os outros. Simi dizia que nesses instantes estava o “princípio da forma” e fui aprendendo a perceber esses momentos e cada vez mais estar disponível para que eles acontecessem.

Simi também dizia que a percepção de nossa musculatura nos aproximava da emoção.

Essa forma de entrar em contato com a emoção é uma característica da linguagem de teatro não interpretativa do Lume, pois já Luís Otávio Burnier, fundador do Lume, dizia que a emoção poderia ser definida como *in-motion*: em movimento.

Há de se construir parâmetros objetivos, corporeidades, e assim permitir que as emoções se movam provocando sensações musculares que serão então sentidas e vividas pelo ator. Agindo desta forma podemos estar entrando em contato com universos muito além do das emoções, como a "memória muscular", o "corpo-memória", ou a "corporeidade antiga" no sentido de passado, do passado longínquo. (BURNIER, Luís O. 1994: 118)

Nesse trecho, parece que Luís Otávio Burnier considera a emoção como uma representação afetiva da ação e sugere que tais emoções devam ser transformadas em sensações, as quais podem nos impulsionar à memória. Da

mesma forma, Bergson nos fala da memória que se atualiza na percepção/sensação e é atraída pela ação.

Bergson, quando fala da emoção como representação, se aproxima de como Burnier trata a emoção. Nesse sentido, a emoção é um misto de sensações, imagens e afetividade em movimento no pensamento e no corpo, é uma representação, e diferentes níveis de memória podem ser acessados por meio desse movimento.

Mas, esse contato com a memória, dependendo do seu alto grau pode nos levar ao “corpo-memória” ou à “corporeidade antiga” de Burnier, ou à “emoção criadora” de Bergson (como veremos no capítulo 3). Assim, para mim, quando Simioni falava que a percepção da musculatura nos aproximava da emoção, não considero essa emoção apenas como representação, mas como uma experiência que me conduziu a uma emoção criadora.

Partamos, então, à terceira questão de Simi: a preocupação de que não ficássemos apenas percebendo em nós mesmos nossos fluxos de voz, movimento e emoção, mas que também conseguíssemos emitir de algum modo, para o outro, esse fluxo interno; a nossa consciência do externo a nós durante a dança pessoal era necessária, mas não suficiente. Era preciso uma projeção em direção ao outro, uma busca do outro. Mas, novamente note, estas são as minhas sistematizações e reflexões de 2009. Na época, essas questões se misturavam, uma ia estimulando as outras periodicamente no decorrer do nosso fazer e muito pouco era conversado/teorizado.

Essa COMUNICAÇÃO com o outro foi buscada através do olhar. Ao final de nossos encontros, Simioni começou a nos propor que nos olhássemos.

Em círculo, realmente nos olhávamos, num estado de Nada (nomenclatura de Simi). Esse era um momento extremamente precioso e delicado de nossos encontros, que só foi possível porque fomos adquirindo confiança em nos expormos. Experimentávamos uma nudez nos olhando, sem comentários.⁴⁰

Assim, expostas as supostas questões de pesquisa de Simioni daquela época, volto a refletir sobre o meu caminho no Íterim.

Quando Simi nos propunha determinada qualidade corpórea e nos pedia que mantivéssemos a consciência da musculatura, que não conduzíssemos os movimentos e que nos surpreendêssemos com eles, para mim era instalada uma contradição, pois, nos momentos em que eu mais me surpreendia com o que estava fazendo, era quando eu, me esquecia de conduzir meu corpo, ou me esquecia da musculatura; se é que isso é possível (mas era assim que eu descrevia no diário!). Nesses momentos, a surpresa com o corpo tornava-se uma percepção impulsionada por uma intuição. Era como se, de repente, neste vazio (e só nele) a intuição surgisse. Hoje descrevo esses momentos de surpresa como uma conexão, durante intervalos temporais dentro da sala de pesquisa artística, de sensação, imagem-pensamento e ação.

⁴⁰ Simioni, a partir dessa sua pesquisa entre Dança Pessoal, voz e estado do Nada (influência de seu trabalho também como clown), desenvolveu um estado de presença que culminou, com a ajuda de Tadashi Endo, na montagem de seu solo Sopro, em 2005.

Na verdade, a surpresa mesmo só ocorria quando o pensamento/consciência vinha à tona e observava o movimento-imagem. Mas, muitas vezes eu me perdia: fluxo ininterrupto de movimento no qual o pensamento sobre o que eu estava fazendo não tinha tempo, brecha, para aparecer _ movimento pelo movimento. Hoje analiso que o pensamento só conseguia mesmo aparecer (surpresa!) quando a percepção de uma imagem o puxava. Às vezes, só ficava na percepção da imagem mesmo (já uma surpresa), outras vezes o pensamento-imagem-movimento se desenvolvia criando durações maiores de surpresa e, às vezes, se deslocava demais saindo do movimento e criando intelectualizações.

Faço, então, um paralelo com os autores escolhidos.

José Gil, refletindo sobre o trabalho de Steve Paxton, menciona que este coreógrafo percebia os *gaps* de consciência no trabalho do bailarino e buscava o “preenchimento” desses buracos buscando a “plena consciência do que se passa entre dois momentos da consciência que não se ligam entre si, quer dizer, onde se abre um buraco” (GIL, 2005: 114).

Outro paralelo: quando eu passava só a ter reflexões e não mais um movimento conectado, hoje classifico que partia para o universo dos sonhos de Bergson. Por outro lado, quando eu apenas me movimentava, sem a percepção do que eu estava fazendo, classifico que estava no universo impulsivo, ou, não saía dos buracos de consciência de José Gil e Steve Paxton.

O trabalho não era evitar os buracos, mas sair deles. Isso criava a surpresa. Ou seja, quando a memória (a “verdadeira memória” de Bergson, ou seja, a virtualidade) se juntava ao impulso, ou de outra forma, quando eu percebia

a atualização do virtual⁴¹, eu me surpreendia, porque geralmente eu me dava conta do inusitado. “Puros” acontecimentos deleuzianos!

Para esse esquecimento e essa surpresa com o corpo, no caso do Íterim, a voz teve um papel fundamental. Desde o início, percebíamos como a voz roubava naturalmente a energia dos movimentos e como também desviava nossa atenção do corpo. Era necessário um esforço adicional para manter a mesma intensidade no movimento quando adicionávamos a voz.

Pesquisamos, então, a manutenção da intensidade de movimento com a voz e também deixamos a voz ditar livremente para o movimento. Geralmente, quando nos esquecíamos do corpo era quando a voz, a respiração ou a música estavam no controle e deixávamos o corpo ser controlado por elas. Exemplos:

Fiz primeiro normalmente, depois comecei a me preocupar com a respiração. Neste momento me esqueci do corpo e foi interessante porque me surpreendi com ele.

Simi puxou a música Peneirei Fubá.

De início a voz saiu com muito ar e pouco fôlego. Fui controlando a saída da voz. Neste momento o grupo entrou no freio-de-mão puxado, o que facilitou o controle da voz. Muito interessante porque aqui também me esqueci do corpo e me surpreendi com ele (Diário, 26 de agosto de 2002).

⁴¹ “Como caracterizar tais movimentos que, pela sua extrema velocidade, escapam à consciência? São movimentos virtuais. [...]”

O fato de os movimentos de comunicação dançada serem virtuais não os impede de se atualizarem tornando-se conscientes. Mas está excluído que todos os movimentos virtuais se tornem atuais” (GIL, 2005: 114-5).

Demorou bastante para eu descobrir a independência da expressão da voz e do movimento. No começo eu estava muito ligada no controle do corpo. Depois, quando me “esquecia” dele, comecei a perceber que podia ser possível a voz e o corpo serem independentes na expressão, ou seja, poderia haver dois (ou mais) jogos simultâneos entre percepção e disponibilidade ao acaso na voz e no movimento do corpo. Ou seja, era possível perceber os diagramas de forças/linhas do “corpo de consciência” de que menciona José Gil, trabalhando, neste caso, com o movimento corpóreo e a voz.

E também não foram só em momentos de “esquecimento” do corpo levado pela voz, pela respiração e pela música que as surpresas aconteceram. Também eu me “esquecia” da voz:

Inicialmente quase não saiu voz. O pouco que saía era na garganta e forçado. Até que me despreocupeí com a voz e inexplicavelmente reapareceu a minha música de duas notas e a mesma melodia. Um som pequeno, grave, localizado no tórax (Diário, 7 de agosto de 2002).

Na verdade, eu começava a aprender a esquecer, a criar vazios para as surpresas acontecerem, deixar de controlar tudo, a aprender a cavar a terra para dar-lhe ar, ArAr-me.

ArAr-me.

Arar-me sem arames.

Ou

Ar-ticular-me.

Num paralelo com Nietzsche, o esquecimento é a força ativa única capaz de realmente criar. Nietzsche distingue as forças ativas (o esquecimento) das forças reativas. As forças reativas são fundamentais para a conservação da vida, e o esquecimento, para a criação do novo na vida. Mas, o esquecimento é instável, pois as forças reativas, como têm a potência de fixar, logo o capturam. A virtualidade do esquecimento é a condição de criação da vida, que, às vezes, se atualiza (FUGANTI, 2006). E, a conservação da vida se deve às forças reativas⁴².

E foram vários outros esquecimentos que deflagraram surpresas, criações...

Relendo meu diário, vejo que em várias vezes escrevi *surgiu ou apareceu uma ação*, como um fato que ocorreu sem condução. Usei esses termos para descrever um acontecimento em que houve a minha permissão, a minha disponibilidade, para que o acaso se manifestasse. Não sei se estas são as melhores palavras, mas nomeio agora esses momentos como “um transe controlado”.

Hoje creio que era isso o que Simioni propunha; ou seja, a consciência da musculatura sem condução e a busca da surpresa com o corpo; ou seja, o ser passivo nas ações e ativo na observação (mirada) de Grotowski. Uma disponibilidade ao acaso e uma percepção/afirmação da combinação dos dados que nos leva novamente ao jogo da criação (Nietzsche).

⁴² “O esquecimento nietzschiano aponta para esta superação da história enquanto ligada ao ressentimento, enquanto aquilo que pode obstaculizar a recepção do novo e a ação que possa produzir o novo. Por outro lado, o homem ativo tem uma memória, no sentido de que cria valores que duram, que constroem o futuro e a cultura” (RAUTER, Cristina, 1998: 104).

Por outro lado, até mesmo quando eu não estava muito concentrada na ação, eram possíveis descobertas racionais ou representacionais:

Parar e soltar o prisioneiro, parar e soltar várias vezes. Intercalar Prisioneiro e Freio-de-mão. Também foi difícil fazer inicialmente o freio-de-mão (muito pensamento desconectado do movimento e ansiedade). Por um momento, senti a possibilidade de ligação do freio-de-mão com exercícios técnicos de precisão como: parada depois de salto, parada no fora do equilíbrio, pistão... E vi Simioni fazendo isso (Diário, 7 de agosto de 2002).

Percebo agora que a racionalização, o pensamento pela representação, só aparecia quando eu me desconectava das minhas ações instantâneas, do meu presente atualíssimo. No entanto, nesse movimento de mente vagando entre lembranças e representações lógicas, às vezes, surgia uma idéia. Essas idéias eram sempre um comando de “vou fazer”.

Assim, essas pequenas idéias surgiam ou em sala de pesquisa artística ou, depois, escrevendo o diário. Então, percebo que só quando minha mente se desatentava por instantes do que eu realmente estava fazendo é que eu podia pensar em “vou fazer” (esse é o pensamento típico da inteligência, segundo Bergson).

Abaixo, um exemplo das pequenas idéias que surgiam na sala de pesquisa artística em lampejos de desconexão da percepção do corpo e do espaço. Eram idéias muito práticas e suas respostas eram tentadas por condução, tempo para reação do corpo e sua percepção.

Em certa posição da Fonte, veio organicamente a música Peneirei Fubá e comecei a cantá-la bem baixo, continuando a Fonte. Eu estava no plano baixo e quando levantei, automaticamente comecei a aumentar o ritmo mantendo a música (já mais alta). Freio-de-Mão.

Como só eu cantava e por achar que estava atrapalhando, fui “prender” a música em alguma parada do freio-de-mão e foi tão interessante que pareceu que prendia impulsos do meu corpo. Fui deixando esses impulsos se soltarem e isso se transformou no prisioneiro, mas agora de forma real porque era impossível eu parar com o freio-de-mão (ORGÂNICO) (Diário, 10 de setembro de 2002).

A idéia “vou fazer” a que me propus no encontro do dia 10 de setembro foi, por perceber o grupo, pensar uma solução para não atrapalhá-lo e continuar (modificando) o fluxo da minha tendência de ações. Dei tempo para que aquela proposta intencional ressoasse em meu corpo e ouvi as reações que, daí para frente, foram bem impulsivas.

Agora percebo que as conduções de nosso treinamento variavam em mais ou menos impulsivas. Às vezes, o corpo conduzia, às vezes, a condução intencional conduzia o corpo que, logo após, era “escutado”.

Outro fato interessante que desejo observar aqui é a experimentação com a memória já nessa fase de treinamento. Várias vezes anotei que determinadas posições, ritmos ou lugares na sala me impulsionaram a ações já realizadas em outros dias.

Creio que a maioria dessas re-ocorrências aconteceram através da memória muscular de que falam Grotowski, Stanislavski, Burnier e outros (FERRACINI, 2001:124).

Acho que a música calçou alguns movimentos orgânicos em meu corpo que quando acessados (só o movimento com a específica energia) me retomam a ela (à música) (Diário, 18 de setembro de 2002).

Enfim, depois de um ano e cerca de 30 encontros do Íterim de, em média, uma hora e meia cada um, eu percebia que meu “corpo vocal” estava afinado, preparado para novas aventuras e descobertas. No final de 2002 escrevi:

Tive a nítida sensação de meu “tubo vocal” estar limpo e desbloqueado. O impulso da voz começa no abdômen (abdômen “amarrado” do koshi) e termina na cabeça (Diário, 8 de outubro de 2002).

2003/2004

Nossos encontros, desde o início do Íterim, não eram sistemáticos (nem todos os dias, nem necessariamente de 2 horas) e também não eram sistematizados (o condutor partia por uma tendência e, a partir de seus objetivos e de sua percepção do grupo, enveredava por uma ramificação da pesquisa que podia continuar se desenvolvendo nos outros dias ou não). Simioni também não participava de todos os encontros, embora na maioria dos encontros de 2002, ele esteve presente e conduziu o grupo.

Em abril de 2003, retomamos nossos encontros do Íterim após um intervalo de 5 meses. Novas pessoas entraram, outros saíram e eu, Luiz Andrade e Theda Cabrera permanecemos.

Na realidade, tivemos duas semanas de encontros regulares com Simioni que depois passou a coordenar o grupo à distância devido à agenda do Lume. Naquelas duas semanas, Simi propôs uma mescla de treinamento vocal com os outros treinamentos técnicos do Lume como saltos, impulso e contra-impulso, koshi e fora do equilíbrio. Também começamos a trabalhar mais detalhadamente a condução da voz para os ressonadores do corpo.

Para mim aquelas propostas foram muito interessantes porque já havia tido essas “idéias” em 2002 e não as tinha desenvolvido.

Simi não retomou as qualidades que havíamos trabalhado em 2002, como o Prisioneiro, o Freio-de-Mão e o Nada. No entanto, aquela nova condução representou para mim mais uma abertura por onde pesquisar.

Assim, aqueles encontros soaram para mim como uma gama imensa de pesquisa, na qual milhares de trajetos poderiam ser desenvolvidos.

Até então meu foco maior na pesquisa era a questão muscular da voz. Mas, no dia 10 de abril de 2003, houve uma mudança no meu norte de investigação que surgiu a partir de uma descoberta sensível. Transcrevo as anotações daquele dia:

Depois de uma segunda retomada (do Energético) deixando escapar sons, paramos e, com movimentos lentos e de equilíbrio instável, “passeamos” com a voz no corpo.

Essa parte foi muito interessante porque:

1) Meu corpo-voz chegou a responder às vibrações sonoras de Simioni.

2) Percebi minha voz realmente passando pelo meu corpo: partes do tronco, quadril, braços, cabeça, perna...

[...]

Impressões:

Minha impressão é de que Simioni está realmente nos ensinando a pesquisar; uma pesquisa do corpo.

[...]

Outra coisa muito interessante que ele mencionou foi que há diferença (e notei isso) entre emitir a voz e perceber (responder) a esse efeito da voz no meio versus a voz interna que fica no corpo (passeando ou em forma de energia...).

Daí para frente houve uma ramificação na minha “tendência” de pesquisa (SALLES, Cecília A., 2006). Continuei com um foco nos testes entre várias qualidades musculares (tensão, leveza, rapidez, lentidão) versus a voz (grave e aguda); um foco na condução da voz através de movimentos internos e externos do corpo versus a condução do corpo pela voz; e, principalmente, comecei a me interessar na percepção da influência da minha voz nos outros e da voz dos

outros em mim. Essa relação da voz com o meio externo me lembrava a qualidade da Fonte trabalhada em 2002 e me fazia resgatar a voz como ondas⁴³.

Aqui, faço mais um paralelo com a filosofia.

Creio que até aquele 10 de abril eu não buscava o **sentido** da voz, embora ele, às vezes, parecia querer surgir, como a sensação das ondas. Até então, eu estava preocupada com a fisicidade da voz, como um treinamento motor. Como diria Deleuze (2003), eu estava interessada na “oralidade”, na voz que sai pelos orifícios do corpo; um fluxo de interioridade.

Quando descobri a vibração para além de mim, descobri o paradoxo da voz saindo do interno e indo para o externo, percebi um aumento de “tensão” de forças opostas. Para mim, essa experiência foi uma descoberta sensível, foi um acontecimento e, portanto, o sentido se fez. A pele tornou-se o foco. Antes o foco eram as vísceras. Ou melhor, antes o foco estava no trânsito entre vísceras e pele. Quando percebi que a pele (a voz) mesclava-se em osmose com o meio, o foco passou a ser a pele como canal vísceras e meio.

Voltando à experiência.

Simioni deixou de participar de nossos encontros devido aos seus compromissos com o Lume; mas nos deixou um legado muito especial: a forma de pesquisar do Lume.

Então ficamos eu, Theda Cabrera e Luiz Andrade. Daí para frente nós começamos a propor questões. Como, cada vez, um conduzia, nossas questões

⁴³ Eu já tinha tido essa sensação do som ser ondas, mas a pesquisa não tinha se enveredado para essa exploração até então. Geralmente quando apagávamos a voz, depois de um logo tempo usando-a, ficava em mim durante a ação (e depois dela) a sensação de ondas no meu corpo e no meio.

se misturavam e fomos seguindo tendo aprendido a perceber nossas respostas corporais.

Retomando então, minhas questões daquele momento eram:

- a relação entre várias qualidades musculares (tensão, leveza, rapidez, lentidão) versus a voz (grave e aguda),
- as relações entre voz e movimento, e
- a influência da minha voz nos outros e da voz dos outros em mim.

Vou tratar das descobertas relacionadas a essas três questões sob a luz da pergunta desta tese, ou seja, as minhas relações entre o agir, o sentir e o pensar no ato da criação.

No capítulo anterior vimos, seguindo o pensamento de Bergson, o circuito da percepção na representação e na criação. A seguir, apenas por uma opção metodológica, analisarei separadamente as sensações, as imagens e o pensamento racional e intuitivo, embora saibamos que essas combinações de percepção e memória sempre se inter-relacionam na experiência da criação (a qual não deixa de ter também momentos de representação).

Eu tinha aprendido a perceber minhas sensações e já circulava melhor pelo esquecimento, pela atenção do corpo no corpo, ou entre o ser impulsivo e o ser sonhador de Bergson. Creio que o treino da pesquisa me fez mais alerta para acompanhar essas sensações e suas durações em fluxo com imagens e ações. Na verdade, eu me percebia melhor. Exemplos:

Ao final, a música/respiração conduzia totalmente meus movimentos de uma forma bem interessante: parecia que ao soltar a voz, esta ressoava em uma

parte do corpo e a lançava, era como se essa parte quisesse sair do corpo (Remeteu-me vagamente ao “Prisioneiro”). (Diário, 14 de abril de 2003).

Quando estou trabalhando a voz junto com os impulsos, na parada sinto minha pele se aquecer, mas não consigo manter esse estado por muito tempo (Diário, 9 de junho de 2003).

Às vezes, sinto claramente corpo e voz como um só (Diário, 10 de junho de 2006).

Percebo que nos exemplos acima eu descrevi as sensações através da percepção corporal sem associá-las a outras imagens símbolos, embora seguindo o raciocínio de Bergson, a própria sensação vem colada a uma imagem.⁴⁴

Constato que, as vezes que associei minhas sensações a outros símbolos, ou criei nomes, foram tentativas de apreender aquelas sensações. Essas associações ou ocorriam no instante mesmo em que as sensações estavam ocorrendo ou depois, na escrita do diário. Geralmente, era nesses momentos que eu dava nome às qualidades corpóreas que eu estava experimentando, deslocava-me para um trabalho de simbolização.

⁴⁴ “Em outras palavras, a imagem virtual evolui em direção à sensação virtual, e a sensação virtual em direção ao movimento real: esse movimento, ao se realizar, realiza ao mesmo tempo a sensação da qual ele seria o prolongamento natural e a **imagem que quis se incorporar à sensação**” (BERGSON. 2006: 106-107, negrito meu).

Isso também evoluiu e surgiu no mesmo ritmo a voz na cabeça (o impulso vinha do abdômen, mas ressoava na cabeça, meu corpo não parava). Nomeei essa voz de índio metal (Diário, 8 de maio de 2003).

Quando fomos fechando o trabalho me veio a imagem de um tubo do abdômen à cabeça que foi se afinando, afinando (tubo verde!) (Diário, 27 de maio de 2003).

Percebi o tubo (do abdômen ao topo da cabeça) ir diminuindo num buraco (tubinho) na garganta. Interessante (Diário, 10 de junho de 2003).

Na condução do corpo mantendo a energia, a voz ressoa na parte do corpo oposta à direção do movimento: como um líquido estático, cujo recipiente é deslocado para um lado e ele pressiona no lado oposto (Diário, semana do dia 30 de junho ao dia 4 de julho de 2003).

Ligar e desligar _ ir acelerando o ligar e desligar até se adquirir um ritmo orgânico (minha imagem: um grande pisca) (Diário, 4 de julho de 2003).

Noto também que alguns companheiros de treinamento usavam imagens símbolos quando conduziam nossos encontros. Por exemplo, uma qualidade corpórea a nós passada pelos atores do Lume dentro de uma seqüência de treinamento energético, o “Santo”, sempre foi conduzida a partir de imagens:

Abdômen_ pedrinhas no rio. Farol no peito. Asas de anjo. Redentor. Luz no topo da cabeça, no rosto, na nuca. Sino nas pernas em todas as direções (Eduardo Okamoto, 27 de maio de 2003, no treinamento técnico).

Constato que a associação de sensações com outras imagens símbolos ou o estímulo provocado por uma imagem para acessarmos uma sensação sempre foi um procedimento corriqueiro dentro dos treinamentos do Lume. Inclusive o fato de algumas qualidades corpóreas terem nomes e nomearmos as ações vocais que criamos, sintetiza esse processo imagético que ocorre na criação em fase de treinamento/pesquisa.

Enfim, até aqui refleti um pouco sobre o surgimento de sensações e imagens durante minha fase de treinamento técnico e corpo-vocal no ano de 2003. Seguindo minha lógica de raciocínio, falta eu refletir sobre o pensamento naquele ano no Ínterim.

Vou discorrer sobre o pensamento inserindo-o no fluxo entre as sensações e as imagens, tentando sistematizar como foi o jogo entre essas três combinações de percepção e memória durante essa fase. Note que sobre as ações, estou tratando o tempo todo.

Em maio de 2003 resolvi misturar os dois treinos que eu estava fazendo: o técnico e o corpo-vocal. Essa experiência foi muito interessante porque descobrimos conexões e novas qualidades corpo-vocais. Digo descobrimos porque Theda Cabrera e Luiz Andrade (alunos da pós-graduação de Artes da

Unicamp, na época) embarcaram na minha proposta e daí para frente começamos a criar novos códigos.

Então, a partir de uma idéia, comecei a perceber que as novas sensações criadas a partir dessa proposta e o “diálogo prático” com Theda e Luiz (os quais também tinham idéias e objetivos com o treinamento/pesquisa do Ínterim) foi nos levando para outros caminhos.

Sem a presença de Simioni, começamos a caminhar sozinhos e a mistura de nossos objetivos que ocorria em sala de pesquisa artística foi extremamente frutífera. Não tínhamos compromissos com acertos, mas apenas com a observação e a percepção no corpo de nossas propostas (e talvez de nossas não ditas hipóteses). Pesquisa num ambiente sem cobranças externas, por isso protegido, e com muita troca entre os atores participantes.

Comecei a trilhar a pesquisa. Comecei a testar em nossos encontros minhas suspeitas. Nesse momento, o pensar intelectual e intuitivo foi muito importante e geralmente surgia a partir da percepção das sensações (micro-percepções).

Por exemplo, no dia 20 de maio, estive na sala de pesquisa sozinha. Comecei sem nenhuma seqüência pré-definida e o caminho foi se fazendo. Abaixo cito o diário. As anotações em maiúsculo são minhas análises atuais.

Energético, dinamização.

Parada com voz interna. Já me lembra a condução de energia (quando quis levar a blusa para o canto) (MEMÓRIA MUSCULAR). É difícil manter a atenção no corpo e na voz ao mesmo tempo.

Nova dinamização.

Parada com voz interna. Agora conduzindo a energia. Mesma dificuldade. Depois a energia vai levando (TEMPO PARA O FLUXO), há um diálogo entre a condução (muscular) e a energia (fluxo). Nessa etapa, surgiu internamente a música “Penerei Fubá” (MEMÓRIA MUSCULAR).

Da música interna fui passando para o Prisioneiro. Depois dinamização.

**Descobri uma relação aí entre a música e o prisioneiro (qual?) (SENSAÇÃO E REFLEXÃO-PERGUNTA).*

Parada. Soltar a voz.

**Muito interessante porque parece que toda energia que estava na superfície do corpo fluiu para dentro e se concentrou na musculatura da voz. O corpo relaxou (SENSAÇÃO).*

Brincadeira: corpo conduz a voz (ex: coceira no nariz) e voz conduz corpo (ex.: impulsos da voz) (No diário, escrevi que essa proposta foi realizada sem concentração, então, POR QUE HOUVE FALTA DE CONCENTRAÇÃO? BAIXA DISPOSIÇÃO FÍSICA? OU IDÉIA QUE ATROPELOU O FLUXO?)

[...]

**Questão: como manter o corpo acordado e o som prolongado (mesma quantidade de energia para corpo e voz?) (REFLEXÃO-PERGUNTA APÓS TREINO)*

Suspeitas: musculatura, jogo entre condução e fluência (REFLEXÃO-HIPÓTESE).

Testar várias qualidades de energia: tensão, leveza, rapidez (REFLEXÃO-META)...

Mas, nem sempre as idéias atropelavam. Às vezes, as idéias ocorridas em sala de pesquisa impulsionavam novas sensações. Por exemplo, a experiência do dia 30 de maio:

Deixei de forçar para sair a voz. Mudou o som, o corpo todo reverberou _ sensação de energia circulando na kinesfera. Aqui o som realmente conduziu o corpo. Agachei-me e andei de joelhos (vibração na frente da cabeça e tronco frontal). (SENSAÇÃO-IMAGEM)

Vazio. Lembrei-me da demanda de palavras (Simi e Theda). Pensei em algumas (ESFORÇO DO PENSAMENTO), mas apareceu Luz. (TEMPO PARA O FLUXO, A INTUIÇÃO)

Foi muito interessante. Surgiu uma voz muito de abdômen que entrava em vez de sair, o s era um pouco esticado e a pulsão do abdômen fazia os olhos fecharem. Sensação de ser penetrada por luz/claridade (SENSAÇÃO-IMAGEM). Maravilhoso porque a sonoridade da palavra me trouxe isso.

E assim se davam os meus fluxos entre sensação, imagem e pensamento (sendo que este ocorria não só durante a pesquisa corpo-vocal como também na reflexão para a escrita posterior no diário).

No final de maio e início de junho, foram surgindo duas sensações-imagens nos meus treinos vocais: a Voz Tubo (já descrita acima) e a Voz Esfera (voz que ressoa no corpo todo expandida para a pele, para fora).

Pela primeira vez, então, transmiti, com esses nomes, duas qualidades vocais diferentes para meus companheiros de pesquisa no Íterim e mais uma vez foi possível o diálogo. Noto que também eles me passavam “conceitos concretos”, como o Pisca-Pisca de Theda⁴⁵. Na verdade, as descobertas de um iam nutrindo as descobertas dos outros.

Caminhamos.

No final do segundo semestre de 2003, minhas metas de pesquisa no Íterim eram:

- trabalhar impulso e contra-impulso junto com a voz,
- testar a Voz Tubo e a Voz Esfera nos tons grave e agudo, e
- pesquisar a condução e a reação (minhas e dos outros) da voz interna (Voz Tubo?) e da voz externa (Voz Esfera?).

E assim ia se desdobrando o meu interesse de pesquisa na época. Mas saliento que todas estas idéias, metas e perguntas surgiam, eram testadas e se redefiniam em sala de pesquisa artística, na percepção das sensações corpóreas. Mais detalhamento dessa etapa no Íterim está no Anexo I.

Lendo o livro de Cecília Almeida Salles, *Redes da Criação*, vejo que nos processos criativos de vários artistas há sempre uma imbricação entre o interesse e as influências sofridas pelo artista e sua produção.

⁴⁵ Nome dado por mim a uma qualidade corpórea impulsionada por Theda Cabrera.

Cecília Salles, discutindo alguns processos de criação, aborda a criação como um processo que no limite nunca se completa, que envolve um tempo plural (presente, memória, desejo, periodicidade, ritmos, abandonos, bloqueios etc.) e que se faz nas relações do artista consigo mesmo, com as ruas, com os amigos, com suas buscas e com suas pesquisas motivadas por suas tendências de criação (SALLES, 2006).

Hoje percebo claramente a minha porosidade nas relações (ARMONY, 1998) com meus companheiros de pesquisa no Íterim e em outras relações buscadas através de cursos com outros artistas.

Por exemplo, em outubro de 2003, fiz uma oficina de butoh com Alice Kiyomi Yagyu que propôs, como mote para o movimento, o caminho dos nervos em nosso corpo. No Íterim, coloquei este mesmo mote para a voz e pesquisei percorrer os caminhos dos nervos com a voz. Fui descobrindo corporeamente o caminho do nervo, levando a voz até aquele ponto ou ainda fazendo a voz descobrir o caminho do nervo. Ou seja, a partir da experiência com Alice K., descobri outro tipo de enfoque para a condução voz&corpo.

Mais um exemplo. Em novembro de 2003, fiz o curso “A voz que dança” com as atrizes Ana Woolf e Sandra Pasini vindas do grupo Teatre OM da Dinamarca. Nesse curso, entre outras coisas, trabalhamos várias formas de se falar um texto e uma qualidade corpórea que elas denominaram Ovo, que era a expansão e o recolhimento de um imaginário ovo que nos circunda com o objetivo de se trabalhar a densidade do movimento no espaço. Depois do curso, de volta à pesquisa no Íterim, comecei a pesquisar a fala de textos junto com as várias

qualidades corpóreas já trabalhadas no Íterim. Assim propus falarmos textos com o Prisioneiro e o Freio-de-Mão e comecei a variar mais as dinâmicas dessas duas qualidades. Também inventei o Ovo do rosto: como se cada um dos músculos faciais fossem braços que expandissem e recolhessem o ovo do rosto. Então, passei a pesquisar “as mudanças na voz que as modificações no rosto causavam. O resto do corpo também reagia, mas o ‘ovo’ do rosto é que comandava” (Diário, 29 de janeiro de 2004).

E assim se seguia minha pesquisa/criação de ações extracotidianas, fruto de minhas relações sensíveis, intuitivas e intelectuais com meus companheiros de pesquisa, fruto das influências recebidas nos cursos de butoh e antropologia teatral, fruto de meu aprendizado com Carlos Simioni e fruto de meus desejos da época.

Finalizando este capítulo sobre a criação de ações extracotidianas, cabe uma última reflexão: as recorrências.

Desde o início do Íterim em 2002, algumas ações-sensações-imagens eram sempre recorrentes durante o treinamento em sala de pesquisa artística.

Interessante que, de novo, surgiu a voz/ o som do “bobo” (inclusive eu estava no mesmo lugar da sala) e percebi que ele vinha de uma vibração no abdômen que percorria todo o tubo da voz e chegava até a boca e o nariz (Diário, 20 de agosto de 2002).

Impressionantemente apareceram as duas notas (minha música) do ano passado, mas dessa vez, elas estavam mais agudas.

Em som de i, a primeira nota vibrava em V do céu da boca (na frente) até as têmporas.

A segunda, também em i, eu sentia sair pelo topo da cabeça e conduzir o movimento. (Diário, 15 de abril de 2003.)

No momento livre de trabalho vocal, descobri uma voz que vibra na região da garganta aos ouvidos. De novo vibração em V. (29 de abril de 2003)

Descoberta: em um momento, impulsos rápidos do abdômen surgiram (junto com uma coceira no nariz) e percebi ser possível retomar a voz coceira de rosto [...].

*Isso (impulsos) evoluiu e voltou a voz (música) grave de índio (10/04/2003).
Obs.: no mesmo local da sala! (8 de maio de 2003)*

Note que nas minhas anotações sempre me surpreendia com essas recorrências. Eu não estava preocupada naquele momento em retomar matrizes, mas algumas qualidades corpo-vocais sempre re-ocorriam. Digo re-ocorriam porque eram como “acontecimentos”. No momento inesperado de suas lembranças sempre corpo-movimento e sensação-imagem se “repetiam” (eu as reconhecia como uma “repetição”, embora saibamos que o que se repete nunca é o mesmo), trazendo-me uma surpresa com a coincidência.

Para Deleuze, acontecimento está diretamente relacionado à linguagem e encontra-se no entre (no movimento virtual-atual) o mundo das coisas e a linguagem. Seu conceito nos leva tanto para a teoria do signo e do sentido como teoria do devir⁴⁶. Neste momento estou me referindo ao acontecimento como uma recorrência, embora o acontecimento seja mais que uma re-ocorrência, mas sempre tenha algum grau de alusão⁴⁷ (GIL, 2005).

Faço esse paralelo porque, como eu já havia vivido algo semelhante, quando eu-corpo passava por esse *déjà vu*, para mim criava-se sentido, pois havia um movimento de transição (sentido) à alusão (signo) de algo já visto e saturado de sentido.

Não digo nem que se tratava de exemplos de memória muscular, pois considero a memória muscular mais automática, como a memória hábito de Bergson, como pisar no freio quando precisamos parar um carro. Neste caso, o corpo já aprendeu e responde automaticamente quando o solicitado a lembrar.

Mas as recorrências/ acontecimentos que exemplifiquei acima estão mais para as Matrizes conceituadas pelo Lume do que para a memória muscular. Na verdade, as Matrizes partem da memória muscular, ou melhor, a Matriz é a memória do corpo que desencadeia uma ação impregnada de imagens, sensações e emoções.

Carlos Roberto Simioni [...] define o conceito de “matriz”, dentro do âmbito do trabalho do LUME, Como uma “corporificação dos cataclismos emocionais do ator”. Se

⁴⁶ “De um lado, Deleuze opõe-se à concepção da significação como entidade plena ou dado explícito [...]. De um outro lado, ele esboça uma ética de *contra-efetuação* ou do *devir-imperceptível*” (ZOURABICHVILI, 2004: 17).

⁴⁷ No Ínterim, além dessas re-ocorrências, existiram outros acontecimentos como a descoberta da voz como onda; as descobertas das vozes Porta, Índio, Rádio, Tubo, Esfera e muitos outros.

traduzirmos os cataclismos emocionais por *ações físicas/vocais orgânicas*, poderemos dizer, então, que uma ação física e/ou vocal orgânica e pessoal, descoberta e pesquisada pelos atores, e que dinamiza suas energias potenciais, é chamada de “matriz” (FERRACINI, 2001: 115).

Então, parece-me que quando as Matrizes **re-ocorriam sem intenção**; esse acontecimento me remetia a um reconhecimento de algo já vivido, no qual eu estabelecia relações novas entre a percepção e a “memória por excelência” de Bergson (a virtualidade).

Creio que o acontecimento tem sempre a qualidade do imprevisível que se atualiza. Quando me dava conta deste acaso, eu então podia representá-lo e aparecia a emoção da surpresa.

Parece também que a percepção do meu corpo e do espaço me colocava automaticamente na memória muscular que, através de minha consciência, resgatava/atraia também a representação e os signos. O movimento da diferenciação do virtual em atual era o sentido ou o acontecimento.

Enfim, em meados de 2003, devido a essas re-ocorrências de Matrizes e, principalmente, por causa de uma decisão minha em fazer uma viagem para entrevistar pessoas (futuras Matrizes Miméticas) para a montagem de um espetáculo, adicionei às minhas tendências de pesquisa artística mais um objetivo: a codificação de Matrizes intencionando agora as suas re-ocorrências.

Capítulo 3 _ A Re-criação de Matrizes e a Emoção Criadora

Por que a experiência no Íterim norteia até hoje meu trabalho como atriz?
Por que resolvi fazer um espetáculo solo?

Mais uma vez afirmo que o Íterim foi, para mim, uma experiência de descobertas e surpresas. Descobertas sempre foram, para mim, encantamento com o conhecimento de algo percebido num momento. Algo como uma emoção ou um gozo ativo que me impulsiona a agir, tamanha é a grandeza da intuição que me propulsiona à ação. Descobertas impulsionam, em mim, um gosto, um desejo, pela criação.

Quanto à segunda pergunta, resolvi fazer um espetáculo solo porque eu queria transformar em teatro um tema: o medo do pai. Encantei-me por esse tema em 2000, época em que eu morava em Cerquilha/SP.

Numa das várias conversas com Eva, a então empregada doméstica de minha residência, ela me relatou e relembrou com muita intensidade sua adolescência _ fase em que tinha muito medo do pai e pouco diálogo familiar, principalmente quando o assunto era sexo. Naquela conversa revivi também os meus medos de adolescência. Naquele momento, a memória despertou em mim imagens-lembranças, sensações e ações (ex.: choro). Tive uma emoção, e, a partir dela, moveu-se em mim um desejo de criar um espetáculo sobre o tema resgatando aquela qualidade de sensações.

Então, neste capítulo farei um paralelo entre as condições que me levaram a criar o TANTAS OUTRAS QUANTAS e a emoção criadora de Bergson.

Segundo Gouhier (1952), Bergson nos oferece uma maneira de pensar a criação que sai da relação de causalidade. É impossível conhecer a fundo a criação através de uma análise de causa e efeito. A relação causa e efeito não consegue, de fato, tocar a criação. As noções de causa e efeito são noções espacializantes (estagnantes) do tempo, o único “território” movente da criação. Vista à maneira de Bergson, a criação é precisamente inexplicável porque não é suficiente desdobrar o presente para descobrir o futuro. Não há pré-formatação ao princípio do acontecimento, ao devir. Criação é também diferente de revelação. Criação é uma radical imprevisibilidade que repele a idéia de revelar. E, imprevisibilidade não é sinal de ignorância, “imprevisibilidade tem a mesma natureza que o ato de criar” (Op. cit.: 80).

Portanto, sempre há surpresa na invenção. A surpresa ocorre quando nos abrimos ao virtual (aos buracos de consciência de José Gil) e nos surpreendemos afirmando o acaso pela intuição. Neste movimento está a ação livre para Bergson, a qual nunca é dada, é imprevisível e é diferenciação.

Mas a intuição, ela própria, não é expressão (DELEUZE, 1999), não transita de um corpo a outro. Então, o que vem preencher o “buraco de consciência” entre os corpos? Bergson responde: a “emoção criadora”. Ela seria a condição da expressão.

Lembremos que Bergson não está falando da emoção definida geralmente nos tratados de psicologia, a qual é “consecutiva a uma idéia ou a uma imagem representada”, ou seja, é misto mal analisado entre emoção e representação. Bergson separa a emoção criadora como um elemento puro.

Em suma, a emoção é criadora (primeiramente, porque ela **exprime** a criação em sua totalidade; em seguida, porque ela própria cria a **obra** na qual ela se exprime; finalmente, porque ela **comunica** aos espectadores ou ouvintes um pouco dessa criatividade) (DELEUZE, 1999: 90, negrito meu).

Pelo mesmo caminho, José Gil (2005) fala que o “meio” (a “atmosfera”) de transição das forças inconscientes impregnadas no visível da expressão é um meio afetivo (“de forças afetivas”).

A intuição, por si só, não é **propulsora** de criação, ela é a própria atualização da criação, é um conhecimento que se dá no instantâneo. Em outros termos, ela é a imprevisibilidade e a afirmação do acaso. Ela é a “consciência inconsciente” (GIL, 2005) do *performer*.

Por outro lado, “a emoção criadora é a gênese da intuição na inteligência” (DELEUZE, 1999: 91). A emoção **move** a ação, mas não a determina; pois, como vimos, o ato mesmo da criação, sua atualização, ocorre por meio da intuição, a brecha de “apreensão” do virtual.

Assim, de certa forma, a emoção criadora é a “causa” da intuição, pois está relacionada a um ser com realidade histórica, a “um eu do qual o ser mesmo é biográfico”⁴⁸ (GOUHIER, 1952: 85, tradução minha). Dessa forma, Bergson dá à

⁴⁸ No entanto não devemos nos enganar, Bergson não trabalha com o conceito de individualidade, mas sim de duração da vida interior, ou seja, uma certa “música” singular de cada um como duração: “Mas em parte alguma a *substancialidade* da mudança é tão visível, tão palpável, quanto no domínio da vida interior. As dificuldades e contradições de todo gênero nas quais desembocaram as teorias da personalidade vêm do fato de que estas se representaram, de um lado, uma série de estados psicológicos distintos, cada um deles invariável que produziriam as variações do eu por sua sucessão mesma, e, de outro, um eu, não menos invariável, que lhes serviria de suporte. De que modo essa unidade e essa multiplicidade poderiam confluir? De que modo, nenhuma das duas durando _a primeira porque a mudança é algo que lhe vem por acréscimo, a segunda porque é feita de elementos que não mudam _, poderiam elas constituir um eu que dura? Mas a verdade é que não há nem *substratum* rígido imutável nem estados distintos que passam por ele como atores por um palco. Há simplesmente a melodia contínua de nossa vida interior - melodia que prossegue e prosseguirá, indivisível, do começo ao fim de nossa existência consciente. Nossa personalidade é exatamente isso” (BERGSON, 2006: 172).

afetividade e à historicidade estatutos que fogem da lógica do possível e complementam sua teoria sobre a “evolução criadora”.

Cabe aqui uma nota sobre o acaso em Bergson. Para ele, o acaso só existe quando está relacionado ao humano⁴⁹. Por exemplo, se o vento derruba uma telha que cai sobre a cabeça de alguém há acaso. No entanto, se a telha cai sobre a calçada, veremos apenas um mecanicismo e o acaso dissipa-se.

Para que ocorra acaso é preciso que, tendo o efeito uma significação humana, essa significação rebrote na causa e a matize, por assim dizer, de humanidade. O acaso é, pois, o mecanicismo atuando como se tivesse uma intenção. Talvez se diga que, precisamente porque empregamos a palavra quando as coisas ocorrem como se houvesse intenção, não supomos então uma intenção real, mas, pelo contrário, reconhecemos que tudo se explica mecanicamente. E seria muito justo, se só houvesse pensamento refletido, plenamente consciente. Mas subjacente a ele está um pensamento espontâneo e semiconsciente, que superpõe ao encadeamento mecânico das causas e efeitos algo de totalmente diverso, não, certamente, para explicar a queda da telha, mas para explicar que a queda tenha coincidido com a passagem de um homem, que ela tenha precisamente escolhido aquele instante. O elemento de escolha ou de intenção é tão restrito quanto possível; ele recua à medida que a reflexão quer captá-lo; é fugidio e mesmo evanescente; mas, se não existisse, só falaríamos do mecanicismo, e não se trataria do acaso. O acaso é, pois, uma intenção que se esvaziou de seu conteúdo. (BERGSON, 1978: 123).

Assim, podemos falar que, no limite, até no acaso há escolhas (a virtualidade que se atualiza). E a criação não é escolha ao acaso, mas é a escolha do acaso atualizada e percebida pelo ser vivo.

Considero, então, que é possível fazer paralelos entre a construção teórica de Bergson sobre a emoção criadora e a minha experiência de criação artística no teatro.

Se por um lado, Bergson deixa transparecer que a emoção criadora se encarna quase divinamente nos grandes místicos e grandes artistas, por meu

⁴⁹ Nietzsche não faz essa separação. Para este autor, acaso e virtualidade são a mesma coisa.

lado, creio que essa emoção possa ser “fervida” a partir de humildes experiências de descobertas, considerando, sim, a pessoalidade de cada um. Creio que as experiências de intuição criam um gosto em retornar a elas, e esse “gosto” é capaz de propiciar mais flashes de intuição. Na verdade, há um anel de Möbius entre intuição e emoção criadora.

Foi isso que aconteceu no Íterim. E mais especificamente relacionado ao foco deste capítulo, foi a emoção que me tomava a cada re-ocorrência de algumas matrizes (sem intenção de retomada pré-concebida, mas a partir de uma abertura às coincidências _ ao acaso), é que me propulsionei a codificar essas matrizes.

Por outro lado, a partir da emoção causada durante minha conversa com Eva, tive a vontade de fazer um espetáculo sobre a memória do medo do pai.

Então, passemos para a minha experiência.

Para Renato Ferracini (2004), “um dos trabalhos mais difíceis para o ator é o de descobrir mecanismos corpóreos concretos para que ele possa recriar, no momento do Estado Cênico, uma ação física em estado intensivo trabalhada em qualquer treinamento” (p. 148).

Assim, no Lume (do qual herdei meus métodos de trabalho) geralmente se trabalha com codificação de ações.

Renato Ferracini define codificação como uma busca por códigos que possibilitem a recriação viva das ações, uma busca não só em nível muscular, “mas também de todos os elementos que levam à organicidade da ação, como imagens e todo o universo sensorial” (FERRACINI, 2001:126).

Em sua tese de doutorado (FERRACINI, 2004), o ator-pesquisador desenvolve seu conceito de “punctum” para pensar sobre os seus códigos de contração e de ativação corpóreos e vocais das ações e matrizes, ou seja, como ele trabalha com a codificação. Salienta também que a repetição, no fundo, nunca é uma repetição, mas uma recriação. Então, busca codificar para tentar recriar a mesma organicidade⁵⁰ da ação.

Segundo o autor, podemos retomar ações, criar alusões ou acontecimentos porque nosso corpo é memória, é duração. Somos o que fomos como a ponta do passado do cone bergsoniano que só cessa de se mover quando morremos. Por conta desse passado, mesmo os passos um atrás do outro numa caminhada nunca são iguais porque o primeiro veio antes do segundo, o qual já tem na sua memória a existência do primeiro.

Portanto, quando falo em **codificação de ações**, falo das re-criações de Matrizes, as quais são ações impregnadas de sensações e/ou imagens que brotaram, no meu caso, de improvisações/pesquisas com as qualidades corpóreas trabalhadas em treinamento/pesquisa, ou que foram buscadas através da “mímesis corpórea”.

Organizei este capítulo em dois sub-capítulos onde abordo de duas maneiras a codificação de minhas ações no processo criativo aqui tratado: uma,

⁵⁰ “Essa geradora de ‘vida’ do trabalho de ator - que muitas vezes é traduzida por ‘organicidade’ ou ainda ‘vida’ - está em um grande ‘buraco’ conceitual, de difícilíssima compreensão. Portanto, a grande questão é: o que é essa ‘vida’, o que a conceitua? Acredito que o trabalho de ator está calcado nessa pequena palavra, mas não em sua semântica estagnada, vida/signo nomeada, simplificada. Estou tentando dizer daquela ‘vida’ que a todo tempo se transforma, fluxo constante, naquela sensação muscular como agitação de algo quase indizível, intensivo. Circularidade. Velocidade. Em movimento. Sem parar, sem estagnar. ‘Vida’ no corpo-subjétil enquanto capacidade de uma certa espontaneidade enquanto autoprodução. Um corpo-subjétil que possui uma capacidade de se manter em pé, autoproduzindo uma ‘vida inorgânica’, ‘vida artificial’ transbordada do próprio organismo do corpo cotidiano. Essa vida-inorgânica transbordada do corpo cotidiano é o que alguns estudiosos da área teatral chamam, justamente, de organicidade (FERRACINI, 2004:79).

relatando minha experiência com as re-criações das matrizes do Íterim em seqüência; a outra, refletindo sobre o processo de codificação da mimesis corpórea.

A codificação das matrizes corpo-vocais. A tentativa de uma seqüência.

Nesse meu processo, que culminou com a montagem do espetáculo TANTAS OUTRAS QUANTAS, a fase de codificação de ações começou naturalmente no Íterim, devido às várias recorrências de algumas ações. No entanto, esse enfoque na codificação de ações só se tornou norteador a partir do momento que resolvi realmente montar um espetáculo, que até então não tinha nome, só tema: o medo do pai.

Assim, a partir do momento que eu iniciei uma fase do trabalho artístico direcionada a uma montagem, minha tendência de pesquisa no Grupo Íterim novamente mudou. Nessa época, levantei todas as ações que eu havia conseguido descrever em meu diário e montei algumas seqüências para retomá-las (ver Anexo II). Fui organizando racionalmente seqüências que depois eram testadas e modificadas na prática e tentando criar passagens orgânicas entre qualidades corpóreas e ações trabalhadas desde o início do Íterim. A idéia era: se eu quisesse, poderia inserir qualquer uma daquelas ações, modificadas ou não, no futuro espetáculo.

Nessa época, eu fazia treinos sozinha e em grupo (no Íterim e no grupo de treinamento técnico). Então, quando eu trabalhava em grupo, eu mantinha o

objetivo de descoberta e criação de novas ações e qualidades expressivas, além da investigação das minhas questões/hipóteses ligadas ao treinamento corporal. Quando eu trabalhava individualmente, eu tentava repassar as ações vocais já encontradas, mas, às vezes, elas se transformavam tanto que acabavam virando outras matrizes.

Exemplo:

Fui diminuindo a Voz Luz e, ao invés de receber luz como era o caminho de retomada desta ação, emiti luz. Fui diminuindo, diminuindo até ficar só nos olhos (pulsão, emissão nos olhos). A matriz se modificou (Diário, 23 do julho de 2003).

Tal desvio é natural, pois no esforço de atenção para re-criação, buscamos na memória o modelo a ser “imitado”. Uma imitação ideal seria uma menos desviante do modelo (o que nunca existe). Mas, a busca pela lembrança junto com ações para presentificá-la em meu corpo envolve um trabalho de associações que qualquer maior desvio do “modelo” cria, aos meus olhos, uma outra imagem-ação que também posso escolher para codificar.

No Ínterim, toda vez que eu criava uma ação vocal que me despertava a sensação de descoberta, eu me esforçava em ato para perceber todos os seus detalhes e poder anotá-los depois. Assim, nesses momentos de descoberta, eu tinha a preocupação de perceber a organização e o movimento da ação no meu corpo e logo após transcrevê-los em meu diário de pesquisa. Nem sempre, ações surpreendentes para mim, eu consegui apreender. Mas a maioria sim (ver Anexo II), as quais se transformaram nas minhas matrizes.

As anotações foram feitas, no princípio, como documentação das minhas descobertas no Íterim, mas depois serviram como caminho para a retomada daquelas matrizes vocais.

Quando da retomada daquelas vozes, mesmo sabendo em parte como elas se organizavam e de onde tinham partido no momento de suas criações, nem sempre eu conseguia recriar aquelas ações de forma orgânica. Ou melhor, mesmo que eu conseguisse retomar a fisicidade de uma ação, nem sempre eu conseguia retomá-la com vida, com organicidade.

Inicialmente eu sistematizei uma seqüência de matrizes vocais em meu escritório (lugar da escrita!) na qual eu inferia que as passagens de uma matriz para a outra poderiam ser orgânicas devido às qualidades corpóreas que eram acionadas em cada uma delas.

A princípio não deu certo, porque, quando eu tentava seguir a ordem da seqüência, as ações vocais eram retomadas apenas na forma, sem organicidade. Se eu desse tempo para as transformações e percebesse meu corpo presente, eu retomava apenas algumas matrizes vocais, nem todas e nem sempre as mesmas. Então, desisti de seguir aquela ordem inicialmente pensada para a seqüência das matrizes vocais. Resolvi retomar todas as matrizes vocais, até então levantadas, seguindo o método da minha pesquisa no Íterim: sem uma seqüência rígida, mas com algumas tendências. Assim, em cada dia de trabalho, eu tinha em mente retomar algumas das minhas cerca de 20 matrizes vocais⁵¹. Quando eu percebia que alguma estava sendo esquecida, o esforço de condução do fluxo do meu corpo para esta matriz era maior.

⁵¹ Os nomes das matrizes vocais ficavam fixados na parede da sala de pesquisa prática.

Assim fui aprendendo a fazer o caminho. Fui construindo passagens. Fui tentando criar uma seqüência orgânica para as matrizes vocais:

Internalizei o Freio-de-Mão e me preocupei em não ir maquinalmente ao Choro Contido. Meu nariz umideceu.

Busquei a Voz Índio. Dos impulsos que vinham do Choro Contido fui pisando firme no chão (joelhos bem flexionados e lombar pesando para baixo). Os impulsos desceram para a lombar e, andando em círculo com passos e voz compassados, acessei a Voz Índio.

A voz percorreu acima pelo tubo e passei para a voz que ressoa da boca até as orelhas, ainda compassada: Voz Índio Metal (Diário, 9 de setembro de 2003).

Relendo minhas anotações, vejo que quando eu escrevia que as matrizes vocais tinham sido retomadas também com o coração, hoje concluo que era quando a forma e o fluxo interno do corpo ativavam em mim também uma auto-imagem de meu corpo em movimento-ação, imagem recheada de sensações que se fazia autoproduzir. Assim, posso dizer que eu experienciava a re-criação orgânica das ações vocais, de acordo com o conceito de organicidade de Renato Ferracini, ou seja, o de organicidade como autoprodução.

Percebi também que algumas ações vocais estavam sendo retomadas geralmente na mesma ordem. Então, decidi seguir aquela seqüência de ações vocais que se mostrava mais orgânica. Testei uma única vez e naquele dia não obtive a organicidade que eu vinha experimentando quando não tinha a intenção de retomar as matrizes vocais em uma seqüência. Como, naquele momento de

meu processo criativo, meu objetivo era a codificação da mimesis corpórea de meus colaboradores, desisti temporariamente da retomada em seqüência das ações vocais.

Quero crer que se eu persistisse na criação de uma seqüência orgânica de minhas ações vocais teria conseguido não só montar, como também aprender a passagem de uma ação para outra. Fundamento essa minha hipótese porque, em meu treinamento técnico, que não o do Íterim, nosso objetivo era justamente seguir de forma orgânica uma seqüência de qualidades físicas proposta pelo ator-pesquisador Eduardo Okamoto, que conduzia o treinamento. Como fazíamos constantemente a “mesma” seqüência e como nosso objetivo era dar-lhe organicidade, aprendíamos as passagens.

Mas a codificação tem um risco, o risco de viciarmos inclusive nas passagens. Por exemplo, depois de uma semana de férias do treinamento técnico, percebi o quanto eu estava “viciada” na seqüência de qualidades corpóreas que Eduardo propunha.

Eu conduzi. O corpo parecia estar descansado e foi interessante ele me contar sobre ele. Parece que, com esse intervalo, me desviei de alguns movimentos. Talvez daqui para frente, nessa etapa, me vicie em outros (Diário de treino técnico, 5 de agosto de 2003).

É um risco mesmo. No treinamento com as seqüências, percebi que eu precisava dar um tempo, um intervalo vazio, mínimo que fosse, para que eu conduzisse e percebesse os movimentos de passagem entre ações. Passagens bruscas também eram possíveis. O intervalo de tempo para as passagens

orgânicas era uma questão de prática. Tanta prática que as ações e passagens poderiam virar hábito⁵² e eu ter um corpo desconectado do pensamento, ou melhor, da percepção atenta.

Com isso não estou negando a necessidade da prática. Pelo contrário, se quero criar, devo praticar não só para desenvolver minhas capacidades físicas e motrizes como minhas capacidades psicológicas de propiciar intervalos mentais vazios e atentos para a atualização do virtual.

Quando se forma uma experiência que se deposita no corpo, forma-se uma série de mecanismos inteiramente montados, com reações cada vez mais numerosas e variadas às excitações exteriores, com réplicas motoras prontas a um número incessantemente maior de excitações possíveis. Há de se deixar, então, possibilidades de fluxos de intuição (BERGSON, 2005, 2006).

No curso “Como pensar através de ações”, ministrado por Julia Varley e Eugênio Barba em dezembro de 2008 em Brasília, perguntei a Julia, atriz do Odin Teatre, se quando ela “repetia” uma ação, o que vinha antes era a imagem ou o impulso⁵³. Ela me respondeu: “Quando preciso começar a repetir eles vêm juntos. Mas quando o corpo já sabe os impulsos, há espaço para novas imagens, e elas vêm depois.”

Fazendo um paralelo com Bergson, a autoprodução do performer em estado cênico é condicionada pela consciência psicológica que busca a conexão

⁵² A “memória hábito” de Bergson está voltada para a AÇÃO, está assentada no presente e considerando apenas o futuro. Retém do passado apenas os movimentos coordenados que representam seu esforço acumulado. Não representa, ENCENA o passado, não porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito ÚTIL até o momento PRESENTE (“hábito esclarecido pela memória”).

⁵³ Segundo Eugênio Barba, o impulso físico do corpo é o DNA para a “repetição”. “No impulso estão todas as informações para a repetição” (BARBA, no curso “Como pensar através de ações”).

com a virtualidade. Bergson afirma que para se inventar e ser livre é preciso tomarmos consciência de nossa duração:

Quanto mais tomamos consciência de nosso progresso na pura duração, tanto mais sentimos as diversas partes de nosso ser entrarem umas nas outras e nossa personalidade inteira concentrar-se num ponto, ou melhor, numa ponta que se insere o porvir, encetando-o incessantemente. Nisso consistem a vida e a ação livre (BERGSON, 2005: 219).

E, quando saltamos a reflexão inteligente, temos aí um grau elevado de percepção da duração, ou seja, a intuição.

Muitos raros são os momentos nos quais nos recuperamos a nós mesmos a esse ponto: são uma só e mesma coisa que nossas ações verdadeiramente livres. E, mesmo então, nunca nos temos por inteiro. Nosso sentimento da duração, quer dizer, da coincidência do nosso eu consigo mesmo, admite graus. Mas, quanto mais o sentimento é profundo e a coincidência completa, tanto mais a vida na qual nos recolocamos absorve a intelectualidade, superando-a (BERGSON, 2005: 218).

Assim, não só nos deparamos com um problema da recriação codificada como com um problema mais amplo para as recriações do espetáculo em suas publicações, o que será debatido no sexto capítulo. Baseada em específica experiência, creio que o desafio da recriação no teatro está em não torná-la um hábito, intencionando minha consciência para percepções conectadas com a memória em graus maiores ou menores dependendo do ritmo e do foco de atenção lançado em cada momento da recriação. Tudo deve ser percebido, “escolhido”, pois, para mim, **a dramaturgia é a contração dinâmica do virtual.**

A mimesis corpórea

A mimesis corpórea, processo de trabalho pesquisado e desenvolvido pelo Lume, “se baseia na observação, corporificação, codificação e posterior teatralização de ações físicas e vocais observadas no cotidiano” (FERRACINI, 2005).

Essas ações podem ser observadas em pessoas, animais, quadros, fotos etc. Primeiramente, devemos considerar que, enquanto conceito, a mimese corpórea pode levar a muitas considerações e equívocos. A corporificação e a codificação de ações observadas não pode ser confundida, em hipótese alguma, com uma possível tentativa de pura imitação dessas ações. Luis Otávio Burnier criou esse termo - mimese corpórea - justamente para tentar dizer que essa mimese não é uma mera tentativa de cópia do que se observa, mas, na verdade, é um processo de recriação da corporeidade percebida no cotidiano (FERRACINI, 2005: 16).

Assim, se a mera tentativa de cópia fiel da fisicidade observada já é impossível - pois o corpo do ator terá particularidades e vivências diferenciadas – a corporeidade, como percepção e afetação, também não poderá ser copiada, mas de alguma forma, recriada no corpo do ator através da recriação da própria fisicidade (Op. cit.: 17).

Nesse sentido, a mimese corpórea, como a entendemos no LUME, não pode se confundir, nem com representação, nem com imitação, mas, ao contrário, como uma espécie de devir-outro (Op. cit.: 18).

Assim, a mimesis corpórea é um método de composição do ator a partir de outras figuras, pessoas e animais. É entrar em relação com o outro, buscando sua corporeidade e sua fisicidade, sem deixar de ser o que se é. Buscar buracos vazios entre eu e o outro da memória.

Cabe aqui, então, uma reflexão sobre corporeidade e fisicidade segundo os pesquisadores do Lume.

Por fisicidade, entendo a maneira como o corpo age e faz, como ele intervém no espaço e no tempo, o seu dinamorritmo. A corporeidade é mais do que a pura fisicidade

de uma ação. Ela, em relação ao indivíduo atuante, antecede a fisicidade... [...] a corporeidade está, pois, entre a fisicidade e as energias potenciais do ator. Ela pode ser considerada como a primeira resultante física do processo de dinamização das distintas qualidades de energias que se encontram em estado potencial. Está muito próxima do que podemos chamar de "qualidades de vibração". Ela significa a primeira etapa deste processo de corporificação das qualidades de vibração, ao passo que a fisicidade significa a etapa final deste processo (BURNIER, Luís Otávio, 1994: 60).

Renato Ferracini concorda com o fundador do Lume, mas salienta que esses conceitos se imbricam:

[...] a *fisicidade*, enquanto mecânica da ação, suporta sua própria *corporeidade* enquanto potência intensiva dessa mesma ação/matriz. [...] Mas a própria *corporeidade* suporta *fisicidades* espaço/temporais que são mergulhadas no campo intensivo da *corporeidade*, numa espiral que engloba ambos os conceitos, recriando a matriz e gerando submatrizes. [...] A corporeidade nada mais é que o estado 'anterior' da matriz, intensivo, mas real e coexistente, da ação física no tempo/espaço (fisicidade) (FERRACINI, 2004: 157-158).

Assim, a corporeidade é o "estado" da matriz, o qual pode ser transportado, em parte, para outras fisicidades. A fisicidade diz respeito aos elementos que correspondem à ordem mecânica de uma ação que podem ser anexados ao estado (corporeidade) de uma outra matriz, mudando em algum grau a corporeidade anterior.

Na mimesis corpórea de pessoas, partimos de ações de outros e para construí-las em nós, codificamos suas fisicidades (tensões, peso, apoios, dinâmicas, detalhes da face, mãos, corpo...) e corporeidades.

Assim, foi com esse objetivo de apreender corporeidades e fisicidades que parti, no final de julho de 2003, para a pesquisa de campo com um tema geral: o medo do pai.

O tema e a pesquisa de campo

Em julho de 2003 resolvi fazer uma pesquisa de campo no interior paulista, mais especificamente em Batatais e em Cerquilha, buscando entrevistar pessoas sobre o tema e coletar material para a mimesis corpórea, principal método que escolhi para a montagem.

A escolha de ir para Cerquilha se deu porque a pessoa deflagradora do tema, a Eva, era de lá e eu queria entrevistá-la com o foco da mimesis.

Já a escolha da minha cidade natal tem um motivo que interessa ao tema desta tese:

Bem antes da decisão do campo ser mesmo Batatais, em 22 de abril de 2003, num momento livre do treinamento técnico fiz uma ação com os cabelos, andando de joelhos e com uma cara de velha. Quando percebi essa imagem me lembrei de um episódio ocorrido em Batatais de uma colega de infância que teve seus cabelos cortados pelo pai como forma de castigo ao seu comportamento sexual. Aquela história, lembrada naquele momento, criando em mim mais uma emoção, se encaixava plenamente ao meu tema. Então, escolhi (naquele dia 22) fazer a pesquisa de campo também em Batatais, sobretudo porque eu queria entrevistar aquela colega de infância.

Desse relato chama-me a atenção como que em processo criativo nos mantemos atentos a todas as ocorrências do dia-a-dia. Assim, uma ação como a citada anteriormente despertou-me uma imagem-lembrança que culminou com a decisão de uma entrevista. Sempre me surpreende como fazemos relações *sui-generis* entre percepções e lembranças _ os *insights* de Cecília Salles (2006) ou as intuições de Bergson.

Assim, como diria Bergson, em estado criativo colocamos nossa consciência em níveis elevados de percepção, tensionamos nosso espírito a elevados graus de consciência possibilitando-nos muitas imagens-lembranças, idéias e intuições. Basta mencionar quantos sonhos reveladores temos durante esse processo. A isso chamo de estetização da vida.

Virginia Kastrup (2007) observa que a invenção envolve um “esforço sem esforço” (DEPRAZ, VARELA, VERMESCH, 2006 apud. KASTRUP, 2007) no sentido de uma busca com esforço e uma receptividade ao encontro sem esforço. Em outras palavras, em processo de criação, mantemos uma atenção distraída e não dispersa, ou seja, uma atenção que não muda de foco a todo instante, mas uma atenção sem foco:

Do ponto de vista da invenção é muito importante distinguir a concentração, que é a atenção dotada de espessura temporal, e a focalização, que pode ser rasa, passageira e evanescente. Do ponto de vista da invenção, a focalização sem concentração é estéril. Já a concentração é indispensável. Quando ela é sem foco pode-se estar à espreita do encontro com uma idéia (KASTRUP, 2004 apud. KASTRUP, 2007).

Se por um lado, Virgínia K. fala de idéias (“posso fazer tal coisa”), José Gil fala do início do movimento dançado, ou do movimento do fazer artístico fazendo-se. Por esse enfoque, o autor afirma também a necessidade de um esforço que paradoxalmente instala o início do movimento e nesse instante precisa deixar de ser esforço porque, senão, a dança mesmo não se faz. Depois que o esforço comum cessa, inicia-se um outro tipo de “esforço”, de atenção, uma consciência impregnada de inconsciente.

Sem dúvida, “o esforço para” obter certa seqüência de movimento contém em si a forma por vir; mas, quando esta se desenvolve, já não há esforço no sentido próprio, nem resistência do corpo ao movimento que flui. Digamos, portanto, que o esforço atinge o seu ponto zero quando o movimento comum cessa e o movimento dançado começa: o esforço comum pára também aqui, já não tem razão de ser (Gil, 2005: 17).

Com relação à minha pesquisa de campo, viajei para as cidades mencionadas para me impregnar de informações, sensações, percepções e raciocínios e depois começar a “dançar”, na fase de codificação das matrizes miméticas, em sala de trabalho artístico.

Portanto, mesmo naquele momento de preparação, percebo que foi necessário uma dilatação da atenção. Estabeleci uma atenção distraída, não só para observar pessoas e o local, como também para mergulhar no ambiente, colocar-me no tempo-espço daquelas cidades, abrindo-me ao encontro.

Com relação aos encontros da pesquisa de campo, faço um parêntesis para a citação de alguns:

Casa escura, cortinas floridas sujas, estatueta de metal da Santa Ceia na mesa de mármore branco. Vários quadros de Jesus e Maria na parede.

Cláudio⁵⁴: braços cruzados, voz mole, pálpebras relaxadas:

“Antigamente que era bão”.

“Tem que ser essa semana, porque semana que vem começa as aulas, eu tenho que ir para o colégio, daí, à tarde, entrar no computador, estudar...”

Repete o que a mãe diz: “Né mãe?”

Ritmo lento.

Docilidade nos olhos.

Meio sorriso nos lábios fechados.

A sós, olhos lacrimejaram. Percebi sofrimento.

Insegurança.

⁵⁴ Nome fictício.

Medo.

Saí da casa do Cláudio pesada. Nossa! Como me senti numa prisão. Realmente senti um sufocamento, uma opressão...

A mãe sempre com o discurso do amor, do melhor. Aqueles santos espalhados pela casa toda...

Um sufoco. Alguma coisa entalada. Ansiedade do Cláudio.

Dá vontade de sair para respirar.

Fiquei mal, deprimi (Diário de bordo, 28 de julho de 2003).

Constato que a escolha de duas cidades familiares me propiciou terrenos férteis, pois havia nesses lugares vários familiares, amigos e outras pessoas indicadas por aqueles que me contavam suas histórias e que me indicavam ainda outros que me relatavam suas experiências de repressão.

Minha cidade natal, além de todas essas vantagens, me propiciou trocas mais intensas. Por eu ter vivido no local e as pessoas me conhecerem, foi mais fácil me colocar também numa postura de vulnerabilidade durante as entrevistas. No entanto, essa não foi uma regra geral, porque às vezes, percebi que essa familiaridade prejudicou relatos mais íntimos dos entrevistados.

Mas, acima de tudo, minha cidade natal me despertou memórias:

Andar no carro do vô me trouxe várias recordações. Eu via todo o painel de um patamar mais baixo quando eu era criança. E, andar atrás também foi interessante. O fusquinha verde continua com o mesmo cheiro (Diário de bordo, 29 de julho de 2003)!

Dessa forma, a pesquisa de campo foi um impregnar-me de memórias, imagens, sensações, impressões e percepções sobre o tema e as cidades que eu havia escolhido.

Eu quis entrevistar homens e mulheres de diferentes classes sociais e diferentes faixas etárias que sofreram a opressão do pai e/ou da mãe e/ou do marido, e também pessoas com olhares preconceituosos sobre a expressão sexual da mulher.

As entrevistas foram conduzidas seguindo alguns tópicos sobre o tema⁵⁵, oferecendo abertura para desvios e descobertas de histórias inusitadas, recuando quando havia algum grau de desconforto da pessoa com relação a determinado assunto e também observando ao máximo a corporeidade e a fisicidade do entrevistado, seu corpo e as intenções de seu corpo-voz naquele momento de acordo com a minha recepção⁵⁶.

A princípio o leitor pode deduzir que as entrevistas para a mimesis corpórea foram utilitaristas e calculistas, mas creio que não chegamos a captar corporeidades mais intensas se não nos abrímos também para o encontro. Como

⁵⁵ Os tópicos tratados na maioria das entrevistas foram: 1) Medo do pai, 2) Surra / cinta, 3) Conversas com os pais / afetos, 4) Regato/ vestimentas, 5) Trabalho/ afazeres/ dinheiro para a casa, 6) Mãe, 7) Irmãos, 8) Namoros, 9) Sexualidade, 10) O dizer dos outros/ fofoca, 11) Religião, 12) Casamento/ marido, 13) Os aspectos anteriores hoje em dia.

⁵⁶ A minha lista de itens de observação nas pessoas era:

Postura/ coluna

O que mais me chama a atenção

Andar: deslocamento do peso, dinâmica da dobra do joelho, pés

Tempo e dinâmica das ações

Dimensão

Intensidade

Intenção

Tensões

Olhar

Mãos

Projeções e retrações

Detalhes

Voz

Motor das ações

Associação a um animal

Raquel Scotti Hirson, do Lume, me disse antes de minha partida para a pesquisa de campo: “você também tem que estar vulnerável para que haja troca.” Acredito que com uma postura apenas finalista podemos chegar nas fisicidades e numa corporeidade morna, ficando a cargo do ator depois intensificar a corporeidade. Mas, num encontro no qual o entrevistador também se vulnerabiliza, se abre ao encontro, a chance de já partirmos de um élan⁵⁷ intenso é bem maior. Creio que a partir do momento que nos vulnerabilizamos, também propiciamos em nós a possibilidade de uma emoção maior que pode se tornar um motor potente para a codificação da mimesis.

Num paralelo com os autores aqui estudados, creio que estar vulnerável é esforça-se para levar a consciência a graus mais tensos ou dilatados. No caso das entrevistas, coloquei-me na postura de recepção ativa já que eu também estava agindo na abertura da escuta.

Para a codificação e re-criação daqueles encontros era necessário, seguindo o método da mimesis corpórea, deixar-se impregnar pelas fisicidades e corporeidades dos entrevistados colaboradores. E, para mim, a fisicidade relaciona-se ao exprimido do corpo e a corporeidade, relaciona-se ao entorno de expressão que passa pelo exprimido da fisicidade.

Para FERRACINI (2004) o conceito de corporeidade está relacionado ao caráter metonímico⁵⁸ e imagético de uma matriz. Para mim, reforçando o pensamento de Renato e seguindo o pensamento de Bergson, a corporeidade está relacionada ao fluxo de sensação-percepção-imagem atraída em mim a partir

⁵⁷ Élan: sopro de vida, impulso vital.

⁵⁸ Metonímia: s. f., figura retórica de translação em que se aproveitam as conexões de sentido entre as palavras, por exemplo, tomando a causa pelo efeito, a matéria pelo objeto, o sinal pela coisa significada (PRIBERAM, 2007).

da percepção da matéria do meu corpo e também a vários outros fluxos que passam e não são totalmente apreendidos pela consciência.

No caso de ações observadas em meus entrevistados colaboradores, associo corporeidade às sensações-percepções-imagens ocorridas no **encontro** com meus colaboradores entrevistados e à força do virtual permeando aquela comunicação.

Para mim, a retomada das corporeidades do encontro (que nunca será o mesmo) só podem ser tentadas pelo canal da fisicidade do exprimido (dos meus entrevistados, no caso da mimesis), o que causará em mim outros encontros com a força da expressão.

Mas, voltemos à minha experiência de campo.

Meus entrevistados se colocaram mais ou menos dispostos ao encontro, o que também colaborou para eu acessar respectivamente graus maiores ou menores de vulnerabilidade na recepção. Às vezes, a conversa começava fria, íamos nos conhecendo e, de repente, a troca ocorria. Principalmente com os desconhecidos, precisava haver primeiro uma familiarização.

Às vezes, grandes trocas não ocorriam de ambas as partes. Eu saía da entrevistas com sentimentos, por exemplo, de indiferença e antipatia em relação aos colaboradores. Nesses casos, a mimesis, quando foi feita, refletia na corporeidade essa minha recepção. Juízo de valor? Pode ser, talvez porque a vulnerabilidade de ambas as partes estava anulada.

Para facilitar a posterior apreensão das falas e para que eu estivesse mais à vontade para o encontro, a maioria das entrevistas foi gravada. Uma exceção foi

a conversa com Cláudio relatada acima na qual percebi que a gravação só lhe traria mais ansiedade e medo.

Exceto em uma entrevista gravada, não foi pedida autorização do colaborador para a gravação, porque deduzi que o aparelho lhe traria constrangimentos. Hoje me arrependo de não ter explicitado a gravação porque, em todas as entrevistas que experienciei, gravadas ou filmadas⁵⁹, as pessoas ampliam sua “performance” (ZUMTHOR, 1997, 2000) ou se colocam em “situação de fabulação”⁶⁰, como constata os documentaristas de cinema.

Todas as pessoas entrevistadas sabiam que suas histórias seriam usadas na composição de um espetáculo de teatro em que elas não seriam identificadas. (Inclusive para a maioria, as cenas criadas a partir de seus relatos já lhes foram mostradas.)

Durante a viagem de pesquisa de campo, foi feito um diário de bordo onde anotei todas as minhas impressões sobre as entrevistas e situações vivenciadas, além de detalhes precisos sobre a corporeidade e a fisicidade das pessoas. Eu escrevia pouco nesse diário no ato das entrevistas para não perder o contato com o entrevistado. Geralmente escrevia minhas observações logo após as entrevistas. Também foram tiradas fotos desses colaboradores, o que depois ajudou no resgate das fisicidades e corporeidades.

De volta a Campinas, comecei a transcrever as fitas gravadas priorizando os trechos no qual o assunto da narrativa se encaixava ao meu tema, ou trechos nos quais havia expressões de emoções, ou os trechos que me despertavam o

⁵⁹ Tive também experiências com entrevistas filmadas para a mimesis corpórea no curso Mimesis Corpórea e Documentário, ministrado por Ana Cristina Colla, Júlio Matos e Coraci Ruiz, em fevereiro de 2008.

⁶⁰ Esse tema também foi debatido no curso Mimesis Corpórea e Documentário, ministrado por Ana Cristina Colla, e os documentaristas Júlio Matos e Coraci Ruiz, em fevereiro de 2008.

interesse devido ao modo de falar do entrevistado, como seu vocabulário, as entonações, as variações de volume e o ritmo de suas falas. Os trechos escolhidos eram então transcritos detalhadamente, da forma como foram ditos, desconsiderando a gramática e com códigos onde as entonações e ritmos variavam. Exemplos:

Velha: “A mãe dela morreu, ela ficô com u pai. I ela... discabiciô. Ficô cumpanhano uma cumpanhera dela quera... num era bem... di juízo, morava ali perto do Zé Bazar li. Chamava Lurdi du, du sô, Luís Carnero. I foi trai, i, i, discabiciô pa í, pa, pa São Paulo..., pa namorá. Assim, perdê i... Pegá moço lá, quarqué moço lá.”

Rebeca: “Qui eu saí lá fora eu t_{ro}pecei qua minha mãe i tinha um cachorro qui era preso numa correnti; intão u cachorro veio até aqui na genti (gesto com a mão direita tensa). Intão eu saí aquele cachorro (respira) latino, a minha mãe mi sigurô i falô assim: eu num acredito qui cê feiz isso cumigo. (pausa) Aí... ela, mi viro assim. Aí eu virei, aí eu. Aquilo meu mundo caiu. Mais, num tava di arrependimento. Eu senti vazia. Vazia (choro). Genti quiqui, qui é a vida? Falei. Eu num tava errada! (Recupera-se).”

Concomitantemente a esse trabalho de transcrição, iniciei a fase da codificação das matrizes miméticas puras, como nomeadas pelo Lume, que é a recriação completa da pessoa observada, com suas especificidades corpóreas, gestuais e de fala, inclusive o seu texto.

A codificação

Comecei pelas fitas gravadas, pelas fotos e por minhas anotações. Como eu já tinha um treinamento vocal, o meu objetivo na codificação da mimesis pura foi encontrar esses corpos-vozes simultaneamente, ou seja, a busca pela voz do entrevistado me levava ao seu corpo e a busca por seu corpo me levava à sua voz.

Logo de início, quis encaixar as vozes dos entrevistados no rol de vozes que eu já tinha. Doce ilusão... O rol de vozes do mundo é bem maior que o meu! Já no segundo dia de trabalho eu havia abandonado esse caminho. Mas, tanto as vozes já codificadas, quanto outras matrizes ou qualidades corpóreas que eram freqüentes em meu treinamento, serviram-me como um dos meios de busca das corporeidades de meus entrevistados. Além do mais, o fato de eu perceber em meus colaboradores onde ressoavam suas vozes facilitou muito o caminho.

Exemplo: voz da Mara.

Fala mais com o lábio superior. Lábio inferior retraído.

Som de R: bico, parece que bochechas entram no meio dos dentes para apertar o fundo lateral da boca.

Parece que a voz brota no alto das costas e sai em ar ralo pela boca e nariz.

Parece que tem vergonha de mostrar os dentes. Dentes abertos na frente (Diário de campo, 1º. de agosto de 2003).

Também nesse início de processo, em muitos casos, algumas frases dos entrevistados eram lembradas, sem muito esforço, na forma como foram ditas

(ritmo, entonações, prosódia...) e isso se transformava, para mim, no impulso para a codificação da matriz mimética.

Abaixo, mais exemplos dessa busca simultânea de corpo-voz:

Na frase: “A Nadir, foi safadeza dela”, descobri a boca da Velha: queixo e dentes superiores. É uma voz de nariz, boca e garganta (quando estava rouca). O choro é diferente: reverbera um pouco para dentro (Diário, 16 de setembro de 2003).

Alguns movimentos/posições me acessaram a voz da velha (Diário, 24 de setembro de 2003).

Em um instante, eu estava com uma voz grave que ressoava no colo do peito, atrás da garganta e nariz. Acessei a voz da Celina.

Minha posição: projetei o osso da clavícula para cima. Cabeça caída um pouco para trás, eu olhava para o teto. Era uma voz grave que ressoava no alto colo, por dentro da nuca e do nariz. Dava a impressão de um nariz entupido. Se eu passasse um pouco no agudo (nariz) já não era a voz da Celina. Também percebi que sentada, tronco reto, mas inclinado para baixo, e pernas abertas a voz sai mais grave e “brava”. Essa posição descansa o peito e é orgânica para Celina.

Tentei retomar o andar (“vivo”) dela, mas não consegui hoje (Diário, 15 de outubro de 2003).

A partir de minhas anotações do campo, anotações sobre as fisicidades e corporeidades⁶¹ dos colaboradores, e mais as descobertas ocorridas na busca da mimesis das fisicidades (e depois, de novas corporeidades) dos entrevistados fui precisando o corpo buscado. Ver no Anexo 3 um exemplo das anotações decorrentes desse trabalho de detalhamento.

Embora a minha busca fosse devir-me Celina, devir-me Velha, devir-me outros (FERRACINI, 2004), a minha primeira fase foi a de apreensão das fisicidades dos entrevistados muitas vezes desconectadas do seu todo. Então, às vezes, eu separava corpo e voz. Por exemplo, para achar a voz da Celina inicialmente parti de uma posição incongruente com a organicidade de Celina. E, muitas vezes, fiz um trabalho de apreensão física das várias partes dos corpos dos colaboradores separadamente, sendo que, para isso, as anotações sobre os entrevistados e as fotos foram os suportes iniciais.

Eu estava aprendendo um corpo novo, como o aprendizado de uma língua estrangeira ou um novo exercício. Bergson menciona o exemplo do aprendizado de uma língua nova, no qual podemos acompanhar suas entonações e desenho, fixá-las inclusive na memória, mas não sabemos ainda falá-la ou cantá-la. Fazemos um esquema imaginativo em que marcamos os contornos, como um croqui para o quadro acabado, e “repetimos” fisicamente até o corpo executá-lo como o buscado. Aqui há um esforço do pensamento/consciência que se coloca em trabalho de busca e atenção para conduzir o corpo.

Uma coisa, com efeito, é compreender um movimento difícil, outra é poder executá-lo. Para compreendê-lo, basta perceber o essencial, o suficiente para distingui-lo de

⁶¹ As anotações da corporeidade foram sempre parciais, pois é impossível traduzir em palavras, por mais que se quera a precisão, toda a virtualidade que existe na atmosfera de um encontro.

outros movimentos possíveis. Mas para saber executá-lo é preciso também que o corpo tenha compreendido. **Ora, a lógica do corpo não admite os subtendidos.** Ela exige que todas as partes constitutivas do movimento pedido sejam mostradas uma a uma, e depois recompostas juntamente. Uma análise completa torna-se aqui necessária, sem negligenciar nenhum detalhe, acompanhada de uma síntese atual em que não se abrevia nada. O esquema imaginativo, composto de algumas sensações musculares nascentes, era apenas um esboço. As sensações musculares real e completamente experimentadas dão-lhe o colorido e a vida” (BERGSON, 1990: 128, itálico do autor, negrito meu).

Também Eugênio Barba, no curso “Como pensar através de ações” realizado em Brasília em dezembro de 2008, usou o termo “ideoplástica” referindo-se à capacidade do *performer* de, a partir de uma imagem rememorada, encontrar equivalentes no corpo para expressá-la.

Assim, a consciência buscando a lembrança das fisicidades e corporeidades dos colaboradores fez a lembrança atualizar-se em meu corpo e com uma atenção de escultor fui ajustando meu corpo à imagem–lembrança de cada colaborador até que a imagem meu corpo se aproximou da imagem colaborador quase tornando-se uma só imagem-lembrança&sensação-presente em meu corpo.

Assim, depois de uma primeira parte mais mecânica, onde eu mais “repetia” os movimentos e as vozes do que as recriava num fluxo ou num devir outro (ou seja, depois do meu corpo ter compreendido o movimento), é que pude dar “cor e vida” à mimesis.

Os ritmos de fala, gestos e deslocamentos inicialmente eram construídos com cadências regulares e, aos poucos, sendo mais “respirados”. Ou melhor, o ritmo começava a ficar mais poroso a modificações dos estados da mimesis e as partes começavam a se amalgamar, tocando eu, assim, nas corporeidades dos colaboradores. Começava-se a despertar, para mim, o **sentido**. Da fisicidade da

voz, fui chegando à linguagem falada. Foi-se estabelecendo um **paradoxo** entre o silêncio/vazio e o signo da palavra-corpo que trazia o acontecimento.

Fiz esse trabalho de decomposição e junção, ativando a memória das entrevistas e testando **muito** no corpo onde encontrar as ressonâncias do outro em mim. Assim, quando o corpo aprendeu as partes, minha atenção pôde se ligar novamente ao todo e uma ressonância síntese do outro pôde ser atualizada em mim, “devindo-me” outro.

Eu poderia dizer, fazendo um paralelo com os conceitos de corporeidade e fisicidade de Renato Ferracini e Luís Otávio Burnier, que para mim, no processo de codificação da mimesis pura, a fisicidade corresponde aos movimentos físicos dos colaboradores, e a corporeidade, ao esquema imaginativo-sensorial do encontro com aquela pessoa estabelecido na minha memória e permeado de virtualidades não apreendidas. Esse encontro torna-se novamente presente em novas cores quando consigo executar uma “síntese disjuntiva” e física do observado. Parto da totalidade da corporeidade do entrevistado, decomponto as fisicidades e as recomponho. Dessa forma, colo sobre mim a corporeidade do outro. Quando a imagem do meu corpo se junta à imagem do outro corpo buscado, respiro a mimesis, dou-lhe a ponta da minha vida, ou o meu corpo imagem (a ponta do cone bergsoniano). Assim entro em duração com o encontro existente na memória, atualizo-o em meu corpo.

Lembro-me que para a construção de muitas mimesis puras no processo aqui tratado comecei dançando. Dançando Rebeca, dançando Sr. Geraldo... Uma dança impregnada de lembranças-imagens, um borrão no esquema imagético inicial da imitação, um primeiro contato físico com a corporeidade na/da memória.

Depois, vieram as decomposições, o treino, as repetições mecânicas, as associações e novas percepções corporais no encontro com as fisicidades e corporeidades dos entrevistados. Exemplo:

“Depois de um treino de empurrar com todas as partes do corpo tridimensionalmente a atmosfera com resistência, veio a sensação (verdadeira) de peso. Parti para a mimesis de Victor (um pouco mais verdadeira).

O peso dele só vai para a perna direita. Os pés (principalmente o direito) parecem pães esborrachados no chão. Mãos também incham. Esse andar, por muito tempo, cansa (principalmente as pernas) e modifica a respiração” (Diário, 2 de abril de 2004).

Outro ponto de análise é o olhar da mimesis.

Para mim, quando as duas imagens se juntam (a do meu corpo com a lembrança-imagem do corpo do outro), minha atenção está voltada para o passado, para a memória, presentificando minha lembrança.

Mas, quando comecei a olhar mesmo a diretora, ainda no processo de codificação da mimesis simultaneamente à montagem, minha atenção precisou também se espalhar para a nossa relação e a imagem lembrança do colaborador se perdeu ou tornou-se um complemento de uma outra imagem, de um outro encontro: atriz, lembrança-imagem do colaborador e relação com o espectador (que, naquele momento, surgiu ao eu olhar a diretora). Notei que percebendo mesmo o outro, necessariamente desvio em algum grau a minha atenção do passado. Mas isso é uma reflexão que será melhor desenvolvida no capítulo 6 sobre as apresentações do espetáculo TANTAS OUTRAS QUANTAS.

Concluindo este capítulo, expus que para codificar uma seqüência de matrizes em meu corpo, isto é, torná-las recriáveis organicamente, foi necessário a repetição mecânica e o treino para o corpo compreendê-las. Tanto para “repetir” uma ação, na fase de aprendizado, quanto para recriá-la organicamente após sua compreensão pelo corpo; precisei da memória como o motor dessas repetições e recriações. Uma memória atraída pelo esforço do pensamento, o qual se desliga momentaneamente do presente para buscar no passado os detalhes a serem “imitados” ou re-apresentados. Uma memória que se atualiza no instante em que “a imagem virtual evolui em direção à sensação virtual, e a sensação virtual em direção ao movimento real: esse movimento, ao se realizar, realiza ao mesmo tempo a sensação da qual ele seria o prolongamento natural e a imagem que quis se incorporar à sensação” (BERGSON, 1990: 107).

No entanto, o que diferencia uma re-criação de uma “repetição”, o que torna a primeira **criação** é a intuição, nas palavras de Bergson, ou a afirmação do acaso, nas palavras de Nietzsche (DELEUZE, 2001). E levando adiante essa comparação entre Bergson e Nietzsche, o que também leva adiante a criação é a emoção criadora do primeiro, ou a afirmação da “necessidade” do segundo que conduz o eterno retorno do criar.

Assim, a re-criação da mimesis envolve um duplo fluxo. O da consciência presente, que, pelo esforço artificial da atenção e impulsionada pela emoção criadora, busca a memória e o virtual. E o fluxo natural do passado que empurra o presente, ou seja, o da virtualidade que diferencia-se no atual ou no corpo presente. Dessa forma, a atenção é a tensão que mantém o circuito poroso ao acaso. Porque é necessário, nesse duplo fluxo, uma abertura ao acaso ou à

intuição, porque, senão, não há criação artística. A qualquer desvio dessa atenção porosa (ARMONY, 1998), quebra-se a duração da recriação orgânica de uma matriz.

Aqui encontramos uma questão a ser transportada para o sexto capítulo desta tese que trata das apresentações do espetáculo ao público, ou seja, as recriações de uma seqüência de matrizes corpo-vocais (miméticas ou não) e a sua organicidade, isto é, a duração da re-criação mantida pela atenção durante o encontro com o público.

Capítulo 4 _ A Intuição e a Inteligência na minha dramaturgia cênica

Pergunto-me sobre a diferença entre os processos descritos nos capítulos anteriores (as descobertas no Íterim e as recriações de matrizes) e o meu processo voltado especificamente para a montagem de um espetáculo.

Posso comparar a experiência do Íterim, em sala de pesquisa, como um treinamento yogue ou terapêutico. Embora Simioni sempre tenha nos alertado sobre a nossa função “teatral” (o que era traduzido nas suas conduções de nossa consciência para o nosso entorno, na proposta da Fonte, na minha descoberta da Voz Esfera, etc.), aquele treinamento/pesquisa tinha seu foco voltado mais para a consciência interior do *performer*. O interior era o ponto de partida para uma consciência ampliada de exterior e não desconectada de interior.

Por outro lado, no capítulo anterior, refleti sobre a minha experiência de “estetização da vida” quando fiz a pesquisa de campo em Batatais e Cerquilha e quando realmente canalizei minhas forças para a criação de um espetáculo teatral. Naquele período, arte e vida se amalgamaram e, por exemplo, em alguns encontros com os colaboradores, o nível de intensidade e criação não deveu nada a um bom encontro com a arte.

Então, se o contato com a arte ocorreu tanto nas descobertas do Íterim quanto na pesquisa de campo e na recriação de matrizes, por que fazer um espetáculo?

A minha atual resposta é: por causa de um desejo de tentar “recriar”, estando em contato com presença de outro, uma descoberta que, para mim, conduz minha existência a uma alegria, a uma potência, a um encontro com o eterno movimento da vida ou ao contato com o virtual se atualizando.

Desejo de mostrar?

Talvez. Mas tal desejo brota de forma tão natural no momento de uma descoberta que eu poderia dizer que é uma intensificação de forças que se mostra sem necessariamente a intenção predeterminada de se mostrar. Buscar um espetáculo para mostrar foi, para mim, dizer sim ao risco de tentar recriar momentos de descobertas artísticas diante de alguém. Foi assumir a função de ser atriz.

Tadashi Endo, mestre de butoh, na entrevista transcrita no capítulo 7, diz que busca não mostrar, embora saiba que está num palco e que tem pessoas olhando-o. Nomeia-se mais como um artesão do que como um artista, pois considera o termo “artista” muito idealizado ou solene.

Por outro lado, Eugênio Barba, no curso “Como pensar através de ações” (Brasília, dezembro de 2008), dizia que todo ator tem sempre um quê de “sedução”, ou de “carisma”, no palco.

E, José Gil fala da potência de captura, ou contágio, quando o bailarino se transforma num corpo de consciência e instaura-se uma atmosfera de forças afetivas, onde há a comunicação dos inconscientes dos corpos. O autor lança a pergunta de como não transformar a captura, própria do plano afetivo de imanência da arte, em influência ou dominação.

Fico com a pergunta e sigo com meu desejo de tentar encontrar a intersecção de “durações de vidas” estando diante de outras pessoas.

Então, neste capítulo, começo a refletir sobre a dramaturgia cênica (minha dramaturgia ou dramaturgia do *performer*), pensando estritamente nessa minha experiência de montagem do solo TANTAS OUTRAS QUANTAS.

No primeiro capítulo afirmei que se há “sentido” e descoberta para si próprio no que se faz, há dramaturgia, ou há comunicação entre vários eus (pensando numa improvisação individual e sozinha em sala de trabalho artístico, por exemplo). Mas, agora estreito o conceito para a criação de uma obra a ser vista. Então, a presença de outra pessoa é considerada. Então, dramaturgia passa a ser uma osmose de sentidos (não os mesmos), ou uma comunicação de inconscientes (nas palavras de José Gil), entre mais que os meus eus.

Estreito ainda mais o conceito, considerando como encadeei, com a intenção de comunicar, as várias ações que eu havia codificado até então e também outras ações que foram surgindo no processo de montagem do solo TANTAS OUTRAS QUANTAS. Nessa etapa de montagem, foi imperante a preocupação com a cena, ou melhor, a montagem foi a fase dos rascunhos de cena.

Tratarei separadamente a minha dramaturgia cênica da dramaturgia do espetáculo por uma questão didática e de estilo, pois neste capítulo refletirei mais sobre a intuição bergsoniana e nos próximos, salientarei o pensamento do autor

sobre o encontro de durações⁶². Agora, tratarei apenas da minha duração, que mesmo sendo única é múltipla de pequenas percepções em si mesma. Nos capítulos 5 e 6 tratarei do encontro com outras durações.

Então, como “minha dramaturgia” entendo a composição e a experimentação de seqüências orgânicas de ações inspiradas num tema, que eram mostradas para a diretora como proposta de diálogo para a nossa criação conjunta. Estando eu executando essas seqüências, em mim também havia uma recepção do meu fazer, aparecendo imagens e associações inusitadas e reveladoras de sentido que eu buscava apreender para poder recriá-las novamente, na busca da seleção que ficaria como espetáculo a ser mostrado para o público.

Saliento que essa etapa se assemelhou à fase de criação e pesquisa no Grupo Íterim no que tange à importância da percepção na criação das seqüências de ações, ou seja, por causa da importância da afirmação do acaso junto com a percepção do acontecimento.

Nessa etapa, também continuei codificando ações. Ou melhor, eu não só estava buscando codificar para recriar ações pontuais como também estava buscando uma “seqüência” para codificar e transformar em espetáculo.

Então, saliento mais uma vez que apenas separei este capítulo dos anteriores porque nessa etapa eu estava totalmente voltada para mostrar a minha dramaturgia à diretora, ou aos outros criadores, ou aos amigos, ou a um imaginado público. Tal fato mudou o fazer, pois, no mínimo, eu comecei a me

⁶² Quando minha dramaturgia passa a ser modificada pelo encontro e por influências da relação criativa com os outros fazedores do espetáculo (a diretora, o cenógrafo e iluminados, o sonoplasta e o público), o processo de criação da **dramaturgia do espetáculo** é instalado (capítulos 5 e 6).

preocupar com a localização de meu interlocutor, como abordá-lo ou não, convenções de começo e fim etc. Resumindo, para mim, a diferença deste capítulo está na presença concreta ou imaginada do outro que assiste. Esse foi meu primeiro aprendizado com a direção.

Então, na prática, eu que vinha pesquisando o tema do medo do pai através de entrevistas, leituras, filmes, seleção de músicas e de romances, fotos e da codificação da mimesis corpórea, fui ligando tudo isso improvisando ações e testando intuitiva ou racionalmente seqüências.

É preciso mencionar que todas as ações trazidas para a minha montagem sofreram modificações. Algumas se modificaram tanto que viraram outras ações completamente diferentes, num trabalho parecido com a experiência de pesquisa do Íterim.

Nesse processo, o pensamento da inteligência foi importante para eu compreender e organizar o que eu queria mostrar. Já a consciência intuitiva foi fundamental para eu perceber instantaneamente nas minhas ações o que eu estava mostrando.

Portanto, neste capítulo, escolhi refletir sobre a intuição bergsoniana e sua diferença de natureza com relação à inteligência segundo o pensamento de Bergson.

É claro que nas outras etapas relatadas anteriormente existiram momentos de intuição e de pensamento racional como, por exemplo e respectivamente, os momentos de descobertas/acontecimentos no Íterim e a consciência dos objetivos da pesquisa. Ou, como o encontro, na mimesis corpórea, com a

memória do entrevistado-colaborador versus a “repetição” mecânica de “partes” observadas nos entrevistados-colaboradores a fim de apreender suas fisicidades.

Constato que nem todos os momentos da pesquisa foram conduzidos pela intuição, mas posso dizer que em todos os momentos em que me senti realmente criando, houve sim a intuição/percepção da duração desses momentos.

Vivenciar a experiência do tempo ou da duração é estar presente no aqui e agora, mergulhando no interior do momento; é apreender a emergência de algo, nele se fazendo. Neste sentido sujeito e objeto não são pré-determinados, são construídos na medida em que o tempo passa, e são ressignificados a cada momento. A vida, dessa forma, passa a ser produção, criação de diferenças. Somente nesta experiência do tempo ocorre o novo, advém a criação; tudo o mais são representações, são elementos já conhecidos. O que nos distancia de estarmos sempre presentes no aqui e agora são nossos interesses práticos, pois para darmos conta deles, alienamo-nos de nossos impulsos criativos (GUIMARÃES, Maria B. L., 2005: 324-325).

A intuição da duração da criação é sempre pessoal. Portanto, neste capítulo refletirei sobre a minha percepção dos momentos de criação artística na fase de seleção da minha dramaturgia cênica para o espetáculo. No próximo capítulo utilizarei as entrevistas com os outros criadores da montagem para tentar inferir sobre os nossos encontros intuitivos de durações.

Neste capítulo, analiso minhas ações ou atualizações na fase da montagem do solo pela ótica da intuição e da inteligência (diferentes por natureza, segundo Bergson). Enfatizo o papel da intuição aqui, sobretudo, porque ela é apreensão sintética, instantânea e não racional do sentido (da forma como desenvolvi este conceito no capítulo 1).

E, reafirmando, dramaturgia, para mim, implica num sentido. Creio que a montagem, por se diferenciar de uma seqüência de treinamento pelo simples fato de ser para compartilhar, implica numa apreensão (para a tentativa de recriação)

de um sentido (ou de uma atmosfera, segundo José Gil) que pode ser intuído (a) e buscado (a), mas nunca igualmente alcançado (a), numa atitude de atenção e dilatação da consciência.

Esse sentido/atmosfera compartilhado caracteriza, na minha visão, uma “dramaturgia cênica” porque implica numa relação entre *performer*, público, espaço e objetos materiais durante fluxos de atualizações.

Por outro lado, os momentos de criação de ações extracotidianas ou os momentos de recriação dessas ações foram acontecimentos da dramaturgia do meu corpo, na qual, no processo aqui relatado, o “público” fui eu mesma. É claro que na dramaturgia cênica continua havendo a dramaturgia do meu corpo agora diante de outra “duração interior” ou pessoal (BERGSON, 2005 (b)).

Portanto, como já dito, a diferença entre a dramaturgia de meu corpo e a minha dramaturgia cênica está na presença concreta ou imaginária do outro que assiste.

Passemos agora a uma breve resenha sobre a diferença entre a intuição e a inteligência em Bergson (utilizando também José Gil) para seguirmos na proposta de análise do processo criativo de montagem do solo TANTAS OUTRAS QUANTAS por enquanto apenas sob o meu ponto de vista.

Intuição e Inteligência no bergsonismo

No livro *A Evolução Criadora*, Bergson expõe seu tratado sobre a evolução da vida e explica a cisão da consciência ontológica (a força da vida) em instinto,

inteligência e intuição. Ou seja, no mundo dos seres vivos, a consciência ou adormeceu (no caso dos vegetais), ou dedicou-se ao seu próprio movimento (instinto), ou fixou sua atenção para a eficiência da matéria (inteligência).

[...] Tudo se passa como uma larga corrente de consciência houvesse penetrado na matéria, carregada, como toda consciência, de uma multiplicidade enorme de virtualidades que se interpenetram. Arrastou a matéria para a organização [...]. De um lado, com efeito, a consciência teve de adormecer, [...] de outro, as tendências múltiplas que encerrava repartiram-se por séries divergentes de organismos, que, aliás, antes exteriorizam essas tendências em movimentos do que as interiorizam em representações. Ao longo dessa evolução, [...] o torpor de uns servia a atividade dos outros. Mas o despertar podia dar-se de duas maneiras diferentes. A vida, isto é, a consciência lançada através da matéria, fixava sua atenção quer sobre seu próprio movimento, quer sobre a matéria que atravessava. Orientava-se assim quer no sentido da intuição, quer no da inteligência. A intuição, à primeira vista, realmente parece preferível à inteligência, uma vez que nela a vida e a consciência permanecem interiores a si mesmas. Mas o espetáculo da evolução dos seres vivos nos mostra que ela não podia ir muito longe. Do lado da intuição, a consciência viu-se a tal ponto comprimida por seu invólucro que teve de encolher a intuição em **instinto**, isto é, abarcar apenas a pequeníssima porção de vida que a interessava - e, como se não bastasse, abarca-a na sombra, tocando-a quase sem a ver. [...] Pelo contrário, determinando-se a consciência em **inteligência**, isto é, concentrando-se principalmente sobre a matéria, parece assim se exteriorizar com relação a si mesma; mas, justamente porque se adapta aos objetos pelo lado de fora, consegue circular em meio a eles, contornar as barreiras que lhe opõem, ampliar indefinidamente seu território. Uma vez libertada, aliás, pode recolher-se para dentro e despertar as virtualidades de **intuição** que nela ainda dormitam (BERGSON, 2005:196-97, negrito meu).

Bergson salienta que, embora instinto e inteligência difiram por natureza, eles estão sempre interpenetrados e jamais se encontram em estado puro no mundo da matéria organizada⁶³. Já a intuição só existe no homem inteligente. No homem, existe o instinto também, mas a intuição é diferente do instinto (consciência anulada _ ver nota 7 do capítulo 1) porque é “consciente” de si mesma, é a possibilidade da arte.

⁶³ Bergson faz referência ao mundo organizado (aos seres vivos) como aquele composto por órgãos relativamente isolados e auto-sustentáveis, o corpo autopoietico de MATURANA e VARELA (1997). Também relativiza as noções de indivíduo e envelhecimento como diferenciadores entre o mundo organizado e inorganizado (BERGSON, 2005, cap. 1).

A intuição sendo consciente de si mesma não é a tradicional consciência de si reflexiva, entrópica e que absorve a energia dos seus próprios conteúdos. A intuição consciente de si não é a consciência de si inteligente, ela é propulsora.

Vejo muitas semelhanças entre a intuição bergsoniana e a caracterização de José Gil (2005) do “dançar inconscientemente consciente” ou da “consciência esburacada” (termos de Steve Paxton) ou da consciência porosa, ou da consciência do corpo que se torna corpo de consciência, zona, *awareness*:

a) a consciência de si dissolve-se ou mais exatamente, entra em processo de dissolução. Incapaz de se centrar unicamente sobre si, vê o seu centro (o eu) dividir-se e deslocar-se numa multiplicidade de outros centros (pontos de contemplação); b) perde as suas propriedades que, segundo a tradição (filosófica) definiam a sua essência própria: a clareza, a distinção, a auto-suficiência, a autonomia, a reflexividade. [...]; c) podemos dizer, por referência a tais propriedades, que a consciência do corpo é uma consciência “obscura e confusa” [...]. No entanto, por outro lado, adquiriu poderes de um outro tipo que a tornam apta para apreender muito mais profundamente o seu “objeto” (o corpo) (GIL, 2005: 129).

Optando pelo termo intuição como sendo a “consciência inconsciente” e seguindo o pensamento de Bergson, a intuição nos faz conhecer/experienciar sem reflexão o impulso vital de tudo que é vivo, ou seja, por meio dela mergulhamos na consciência geral do movimento de diferenciação do virtual em atual.

Mas, se por um lado a intuição é a ponte com o Todo, por outro, refere-se, sobretudo, à duração interior de cada pessoa.

A intuição de que falamos refere-se sobretudo à duração interior. Ela apreende uma sucessão que não é justaposição [...]. É visão direta do espírito pelo espírito. Mais nada interposto; nenhuma refração através do prisma cujas faces são o espaço e a linguagem⁶⁴. [...] Intuição significa, pois, primeiramente consciência, mas consciência

⁶⁴ Encontro semelhanças nesse trecho, no qual Bergson fala da intuição como um conhecimento em si, como uma não representação dentro da lógica entre o mundo material e linguagem, com o conceito de sentido deleuziano, o qual é o entre (matéria e linguagem) em si fazendo-se acontecimento.

imediate, visão que quase não se distingue do objeto visto, conhecimento que é contato e mesmo coincidência. É também consciência alargada, pressionando a borda do inconsciente que cede e que resiste, que se desvenda e que se oculta: por via de rápidas alternâncias de obscuridade e de luz, ela nos faz constatar que o inconsciente está lá; [...]

(BERGSON, 2005 (b): 169).

Para o autor, a intuição é o canal de osmose da duração de si com o Todo movente.

Por outro lado, o pensamento racional, ou intelectual ou da inteligência, fixa o real e se movimenta, através de saltos, em representações estáticas. A intuição “não vê na imobilidade mais que um movimento abstrato” (op. cit.: 171). Já a inteligência parte do imóvel tentando reconstruir o movimento. Portanto, o pensamento da inteligência reelabora elementos preexistentes.

Neste sentido, a inteligência, atenta à exatidão e à abstração, destaca do devir determinados momentos significativos, transporta-os para um espaço auxiliar e os analisa decompondo-os em uma série de instantes descontínuos, como algo já feito, ignorando o processo em que eles se fazem (MACIEL JR., 1997 apud. GUIMARÃES, Maria B. L., 2005: 324).

Com relação ao aparecimento de uma idéia na inteligência, o seu impulso, ou insight, antes de se organizar no pensamento, é intuitivo. Mas, a partir do momento que se expressa e se organiza em conceitos, torna-se inteligência. A intuição nunca é intelectual (ROSSETTI, 2004: 149). O intelecto vem depois da intuição para clarificá-la⁶⁵.

Nisso consiste, segundo Maria Guimarães, o Método da Intuição de Bergson, qual seja, educar a consciência a dar brechas à intuição para em

⁶⁵ Quanto à idéia realmente nova, Bergson escreve:

“Como não a podemos reconstruir com elementos preexistentes, porque ela (a idéia radicalmente nova) não tem elementos, e como, por outro lado, compreender sem esforço consiste em recompor o novo como o antigo, nosso primeiro movimento é tachá-la de incompreensível. Mas aceitemo-la provisoriamente, passemos com ela pelos diversos departamentos de nosso conhecimento: nós a veremos, a ela, obscura, dissipar as obscuridades” (BERGSON, 2005 (b): 172).

seguida esmiuçá-la por meio do conhecimento já adquirido anteriormente. Notemos, então, que a intuição não está apenas relacionada ao devir, mas também à memória da experiência.

Desse modo, vemos que a intuição tem pelo menos duas pernas, uma que está ancorada no conhecimento anterior ou já **dado**, e outra que advém no momento presente em que está se **dando**. Sendo assim, por mais que apostemos no valor do acontecimento e do devir, não deixamos de acentuar o valor da memória e do conhecimento acumulado. Neste sentido é bom frisar que a intuição não surge do nada, é necessário que o indivíduo esteja preparado para poder receber este novo conhecimento que emergirá (GUIMARÃES, 2005: 321).

Ou segundo o próprio autor:

Não valeria mais a pena então designar por outro nome uma função que não é certamente o que chamamos ordinariamente de inteligência? Nós dizemos que é a intuição. Ela representa a atenção que o espírito presta a si mesmo, por acréscimo, enquanto se fixa na matéria, seu objeto. Esta atenção suplementar pode ser metodicamente cultivada e desenvolvida (BERGSON, 2005(b): 214).

Assim, parafraseando Maria Guimarães, no conceito da intuição, Bergson sintetiza um movimento de criação e de conhecimento deflagrado pela sensibilidade do corpo e pela memória e possibilitado pela prática. Esse conhecimento difere da racionalidade, que associa idéias pré-concebidas, mas, por outro lado, ele não prescinde da razão. A intuição necessita do pensamento racional para elaborar, discernir e avaliar aquilo que foi intuído no corpo pelos sentidos, ou melhor, necessita da instância de elaboração racional que foi construída anteriormente, que se encontra armazenada na memória de quem intui (GUIMARÃES, Maria B. L., 2005).

Portanto, a intuição pode servir-se da representação para expressar-se, mas nunca é totalmente expressa porque a intuição é puro movimento e a inteligência usa apenas códigos estáticos.

No entanto, parece-me que a obra artística toca a expressão da intuição com mais propriedade⁶⁶.

“Pensar” e realizar o movimento ou a ação, eis a intuição. Dessa forma, na arte, o que se move além do corpo é também o pensamento (GIL, 2005).

Segundo Gil, nesse pensar-fazer não criamos imagens, ou melhor, antes de criarmos imagens, criamos um espaço paradoxal onde a consciência interior do corpo (duração interior de Bergson) se confunde com o exterior (a multiplicidade da duração de Bergson). Daí resulta não a imagem de um corpo, mas linhas ou planos das pequenas percepções⁶⁷ do movimento.

As pequenas percepções não dependem do tempo de execução de uma ação. Independentemente da velocidade, por exemplo, do bailarino, este sempre terá micro-percepções de seus movimentos. Quanto mais o movimento for rápido, mais “buracos” existirão na consciência. Então, a função das micro-percepções será preencher a intuição.

[...] o paradoxo das pequenas percepções é o de apreenderem os micro-índices imperceptíveis que acompanham as macro-percepções e, ao mesmo tempo, captarem as vastas configurações que ultrapassam a escala das macro-percepções médias. A razão de ser assim é simples: apreender “uma” pequena percepção é apreender mil, porque elas fazem bloco, aglutinam-se em conjuntos incomensuráveis. Como a pequena percepção dá a ver uma defasagem, um intervalo, o bloco de pequenas percepções que ela traz consigo mostrará o contorno interno (ou antes, o redor do intervalo (GIL, 2005: 132).

FERRACINI & COLLA (2006), falam sobre “microdensidades musculares, ou microarticulações espaço/temporais, ou microimpulsos, ou mesmo imagens e sensações” que, quando ativados, tornam possível a recriação completa de

⁶⁶ Bergson dá exemplos da literatura e da música e considera esta superior à primeira, porque a música dispõe de unidades semânticas menos representacionais. Por seu lado, José Gil refere-se à dança como a expressão síntese da arte.

⁶⁷ José Gil extrai os termos “pequenas” ou “micro percepções” de Leibniz fazendo-lhe algumas modificações.

matrizes corporais de acordo com o trabalho do Grupo Lume. Os atores nomeiam esses micropontos, que quando acessados desencadeiam a recriação de uma matriz, como *punctum*, termo emprestado de Roland Barthes referindo-se a um ponto que tem a qualidade de se expandir para o todo.

Independentemente de ser ou não para a codificação e recriação⁶⁸, é porque existem as micro-percepções que preenchem dinamicamente a intuição que é possível apreender, e até anotar, o fluxo intensivo e orgânico de uma ação. Em outras palavras, a intuição, por ser metódica (DELEUZE, 1999), entra em contato com diferentes durações e possibilita suas apreensões.

A seguir, cito algumas anotações de ações que surgiram na fase da montagem do espetáculo e decorrentes de minha impregnação sensível ao tema geral do espetáculo, num processo deflagrado e desenrolado como nas descobertas no Grupo Íterim, ou seja, pela percepção instantânea do fluxo ação-sensação-imagem-pensamento (o “método intuitivo”). Nestas ações, corpo e pensamento corriam juntos para captar a duração da ação⁶⁹.

Intrigueira:

Imagem de mulher que olha (olhar desaprovador) por baixo do braço.

Braço direito esticado para frente. Coluna encurvada e rosto virado para o vão entre o braço e o corpo. Pernas dobradas. Pé direito abre e fecha sem desgrudar do chão. Outro pé simultaneamente também abre e fecha. Isso faz o

⁶⁸ Na recriação, parece que o processo se inverte: o resgate das pequenas percepções é o que desperta a intuição, a qual segue o fluxo de duração cheio de outras tantas pequenas percepções.

⁶⁹ Durante esse processo de vazão à intuição nessa fase de montagem, dezenas de novas ações surgiram. A título de citação, listo apenas os nomes de mais algumas: Não Mexer o Vento, Passarinho, Andar da Índia, Amarrar-me, Lagarta, Borboleta, Dança Sexo, Livro, Vergonha, Fofoca, Rapunzel, Bruxa, Voz Aa, Dança das Exclamações, Voz Máquina, Água Benta, Martelo...

corpo girar (quadril fixo) para o lado direito (Diário, semana de 22 a 26 de abril de 2004).

Fofoca:

Membros encolhidos junto ao corpo, de pé. Apenas mão e pé direito dobrados para fora e apontando com o dedo indicador da mão e os dedos do pé (como que lançando com eles). O foco do olhar/rosto, às vezes, é dado antes do lançamento, às vezes, o dedo aponta primeiro e depois vem o rosto e, outras vezes, cada um vai para um lado.

Pode ser feita com mão e pé esquerdos também (Diário, 3 de junho de 2004).

Também abordei nos capítulos anteriores os momentos de criação de ações extracotidianas e momentos de criação no processo de codificação de ações analisando detalhadamente os impulsos e os fluxos da criação, que nada mais são do que as micro-percepções do movimento do corpo captado pela intuição que entra na duração da ação, de acordo com meu paralelo com Bergson e José Gil.

Para a análise presente nesta tese, me vali das anotações de meus diários de pesquisa da época, que avalio como, em muitas partes, notações de durações captadas pela intuição, ou descrições “metodicamente intuitivas”.

Reafirmo que a minha intenção desde o Íterim é seguir a criação em seus pormenores. Os diários se fizeram na escrita dessas percepções. Essa escrita

necessariamente envolveu uma maior racionalização que, na maior parte das vezes, foi a lembrança da intuição.

No entanto, daqui para frente neste capítulo, na maioria das vezes, abandonarei o detalhe da duração. Isso porque as minhas anotações mudaram de objetivo: deixaram as descrições dos detalhes das passagens e passaram a mostrar os fluxos de associações que me surpreendiam. Constató que naquela época eu estava buscando mais a percepção do externo conectado ao interno do meu corpo, do que apenas objetivando apreender as pequenas percepções do fluxo em meu corpo, embora essa apreensão, quando havia sentido, sempre acontecia também. Era como se eu buscasse o sentido, não mais só focada no meu corpo, mas surpreendendo-me quando as conexões exteriores se somavam a minha consciência interna. No entanto, naquela fase, parece que meu foco se abriu, ou mudou de direção _ comecei a buscar o sentido diretamente no entre o meu interior e exterior extensivo.

Portanto, a seguir, classifico e relato momentos de intuição que necessariamente precisaram ser racionalizados (transformados em estanques) para a sua escrita, e momentos de racionalização (pensamento unicamente com a inteligência), que foram necessários na etapa de montagem, principalmente quanto à escolha do texto a ser falado.

Passemos então ao relato dos processos intuitivos e dos processos racionais na fase da montagem da atriz.

Processos intuitivos

A intuição é, neste sentido, a capacidade de o espírito captar, sem mediação da razão e de uma maneira sintética, aquilo que foi apreendido pelo corpo. Esta reação do espírito pode ser percebida por meio de uma forte emoção que o arrebatava. Essa emoção, que Bergson denominou de criadora, é caracterizada por um estremecimento afetivo da alma, advindo da sintonia com a duração do todo, que se expressa na criação de algo novo. É como se o impulso vital se auto-afetasse (Maciel Jr., 1997). Nesse estado, os processos conscientes de pensamento dão vazão aos sentimentos, permitindo que a intuição funcione como um gatilho para impulsionar e trazer à tona os estados inconscientes do ser, por meio de um processo associativo. Desse modo, o espírito é capaz de captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Por sua vivência, a intuição auxilia o sujeito a distinguir o essencial do não essencial. A intuição é a própria criatividade expressando-se na vida (GUIMARÃES, Maria B. L., 2005: 326).

Na intuição que capta a duração, corpo e pensamento andam em sintonia. Cito abaixo um exemplo no qual, para mim, o movimento da consciência estava em sintonia com a ação do corpo.

*Buscando a Voz Rádio apareceu uma nova voz na garganta, dessa vez sugada para dentro e com a língua tampando a goela (compassada). **Parecia** uma Porta Rangendo. Meu passo mudou (energia do koshi _ **lembrou** o ritmo do meu passo com bastão da Dinâmica com Objetos). Andei em direção à **porta** com essa voz até ela desaparecer, ficar só o passo (**semelhante** à Fonte) e eu parar: **parecia** que eu estava de frente ao público (**clown**) e internamente **disse** as duas frases que estão no início de meu diário de bordo: “Aos trinta anos, após 11 anos fora, resolvo voltar para Batatais para revirar meu passado. Ao arrumar a mala (da mesma forma como fazia nas primeiras viagens para casa) me dei conta de quantas roupas velhas ainda tenho.”[...] Foi um dia importante para meu trabalho. **Pensei** em começar a peça assim. (Diário, 9 de setembro de 2003, negrito atual para salientar as idéias e associações do processo intuitivo.)*

Segundo Bergson, o **nascer** de uma idéia realmente nova é intuitivo, depois ela vira inteligência. E Virginia Kastrup fala da concentração distraída para ser ter uma idéia. Então, cito um exemplo de uma idéia não totalmente nova (creio!), mas que me despertou uma emoção em sua execução num misto de orgulho pela descoberta e pelo prazer da fruição do ato.

*Vazio: mente para um lado e movimento do corpo sem muita consciência (interessante). Acho que esse vazio me levou. Tive uma **idéia**: falei o texto de Lavoura Arcaica na voz/corpo da Velha, Irmãs, Victor... Me **emocionei**, ótimo!* (Diário, novembro de 2003, negrito atual.)

Outro aspecto da intuição é que ela é uma “consciência imediata pautada nos sentidos e na sensibilidade” (GUIMARÃES, 2005). Relendo meu diário de montagem detecto momentos em que a sensibilidade ou as pequenas percepções despertaram em mim idéias e associações inusitadas à inteligência.

Por exemplo, eu estava trabalhando com uma qualidade de movimento surgida anteriormente em um curso ministrado por Raquel S. Hirson, do Lume, que nomeamos, na época, como “Intenso”. Essa qualidade era como um riso que partia do abdômen, mas que era contido, criando a sensação de vergonha, aflição, nervosismo que quer ser controlado. A experimentação dessa qualidade e dessas sensações me fez associar essa qualidade a uma das pessoas entrevistadas que me passou exatamente essa impressão durante o nosso encontro. Assim, a mimesis dessa colaboradora tornou-se mais teatral, mais extracotidiana.

Outro caso foi quando dançando uma das músicas norteadoras da montagem, fiz uma seqüência de movimentos que associei a uma dança afro-

brasileira e que me trouxe a sensação de libertação. Eu tinha o desejo de descobrir um movimento para caracterizar uma borboleta e juntar a um outro movimento que eu havia codificado para a lagarta. Naquele momento em que eu dançava, eu não estava com esse objetivo específico, mas quando a sensação de libertação apareceu, instantaneamente associei-a à borboleta que eu buscava e não buscava.

Último exemplo. Eu tinha decidido resgatar algumas matrizes que eu tinha descoberto e codificado em cursos feitos anteriormente. Uma delas era Guernica (seqüência de ações inspiradas no quadro de Picasso). Retomando essa matriz, vinha-me sempre a sensação de muita revolta. Foi essa sensação que norteou minha escolha de colocar aquela matriz como ação de uma das matrizes miméticas, aquela que era referente à entrevistada mais indignada com modo operante da sociedade. Foi uma escolha racional e posterior à percepção sensível de algo em comum entre Guernica e Rebeca: a revolta.

Observo através dos relatos anteriores que a intuição capta necessariamente uma duração, um tempo durante o qual ela acontece em ação.

Analisando meu processo de montagem, percebo que em alguns dias, meu trabalho em sala de pesquisa artística parecia uma dança de um sentido ou de uma atmosfera. Parecia que havia um pensamento do corpo em movimento que revelava sentidos e atmosferas. A título de sistematização, nomeio esses momentos de seqüências impregnadas de intuição, como “durações maiores”.

Exemplos.

Duração maior 1 _ Dia 3 de março de 2004.

Depois do energético, surgiu a seguinte seqüência:

-conduzi para a música “Hora do Almoço” carregando a energia construída.

Ao olhar para cima, a voz (ressonador) modificou e liguei para

- matriz Estupro. No final, com a reza, fui para

- voz Porta Rangendo e caminhar com o bastão,

- frases de Rebeca: “A minha avó tava ali para decidir minha vida!”, “Eu peguei meu cabelo aqui e falei: corta. Cabelo cresce.”, “Porque eu não podia ser diferente!” (me emocionei).

- frases de Nilva: “Olha, você não pode deixar por a mão no seio, por a mão na vagina; fala pra mãe...”.

Duração maior 2 _ Dia 29 de março de 2004.

Numa parada (bastão ao lado na vertical) olhei para cima com o pescoço projetado para baixo/dentro e acessei a mimesis de Victor.

Da fala de Victor sobre o sermão fui para a mimesis Aninha.

Da fala de Aninha sobre roupas, fui para Cleide e Rebeca também falando de roupas.

Lembrei-me de botões vermelhos espalhados pelo chão _ memória de minha infância.

Quando eu já havia organizado algumas falas dos entrevistados por temas (“sub-sequências”), também me permitia ordenar as sub-sequências pela intuição. Ou seja, permitia-me rascunhar o roteiro da montagem, como por exemplo:

Duração maior 3 _ Dia 22 de junho de 2004.

Dança da Rebeca:

- 1) *Andar da largarta,*
- 2) *Dança borboleta-afro,*
- 3) *Braço direito circulando e caindo como martelo,*
- 4) *Braço = bengala,*
- 5) *Bruxa,*
- 6) *Rapunzel.*

Sub-sequência Fofoca.

Sub-sequência Fuga/ Aninha.

Andar com voz I...E...

Música “Hora do Almoço”, sendo que duas últimas estrofes: dança sexo.

Assim, de posse de todo um acervo de ações, permitia-me várias combinações e descobertas pelo sensível, ou melhor, pela intuição. Muitas dessas seqüências intuitivas, de rápidas associações instantâneas ou de durações maiores (desenrolar de várias percepções e associações instantâneas), foram aproveitadas na dramaturgia do espetáculo. Nomeio essas ações como “atualizações intuitivas” da minha dramaturgia cênica.

Passemos agora às atualizações racionais.

Processos racionais.

Volto a enfatizar que em minhas atualizações intuitivas sempre há a inteligência que aparece **depois** e reconhece as pequenas percepções e toca até

os “porquês” das associações. Essas respostas aos porquês geralmente não são lógicas, mas principalmente imagéticas e reveladoras de significados; sentidos que a razão pode organizar como significados.

Por outro lado, há escolhas que seguem o caminho da razão para a razão. Essas escolhas também foram importantes em meu processo de montagem principalmente para apontar os caminhos para o que eu queria expressar (e os que eu não queria seguir).

Relendo meu diário de montagem, percebo quando um objetivo clarificado pela razão ou uma decisão tomada conduziu o meu processo. Classifico esses caminhos como “escolhas racionais”.

O desafio dessas escolhas foi, depois, impregná-las de intuição, ou seja, deixá-las fazer-se sem o controle da razão e torná-las fluxo. (O mesmo desafio de tornar uma seqüência pré-determinada de ações orgânica ou deixar fluir um espetáculo “coreografado”).

Por exemplo, decidi usar o quanto possível as várias ações/matrizes que eu já havia codificado em cursos de teatro físico, clown e butoh, além das matrizes corpo-vocais do Íterim e das muitas matrizes que apareciam no processo. Decidi usá-las em suas formas e dinâmicas originais e naturalmente fui mesclando-as, diluindo-as, abandonando-as ou tentando mantê-las o mais próximo possível das originais. Quis, a princípio, usar todas as matrizes em estado puro: as matrizes miméticas e as outras matrizes corpo-vocais. Eu não queria uma única personagem e também não queria que fosse só “contação” de histórias relacionadas ao medo do pai. Eu queria uma “dança-mímesis”, onde

ações pouco verossimilhantes ao nosso cotidiano humano fossem inseridas também.

Cheguei a fazer listas de matrizes que eu queria aproveitar no espetáculo e ia para a sala de pesquisa artística deixar a razão e a intuição apontarem ligações e sentidos entre essas matrizes.

Percebo que os caminhos mais racionais geralmente eram escolhidos quando eu considerava que precisava aprimorar determinadas qualidades técnicas. Então, eu realizava metodicamente alguns exercícios com os materiais que eu tinha da montagem (músicas, textos, mímesis...).

Mas vejo que essa fase foi o início do processo de montagem. Depois a preocupação com a técnica foi diminuindo e a preocupação com o fluxo de sentido foi aumentando.

Para compilar os primeiros rascunhos de texto do espetáculo, listei os temas abordados em cada entrevista transcrita. Depois fui juntando os trechos de falas de diferentes pessoas sobre o mesmo tema e criando cenas-temas que eram mostradas para a diretora. É importante mencionar que os trechos foram escolhidos porque eram enfoques dos colaboradores e meus (que os organizava) sobre um determinado tema, mas algumas frases e expressões que continham uma sonoridade genuína e revelavam em síntese a pessoa-mímesis foram enxertadas nos trechos.

Assim, de início, organizei as seguintes cenas-temas (sub-sequências) com as mímesis e as demais matrizes que eu tinha:

- Medo, Violência contra a mulher, Casamento;
- Fuga Aninha;

- Medo de sexo;
- Irmãs,
- Fuga;
- Sermão;
- Repressão sexual;
- Lendas;
- Rebeca;
- Fofoca;
- Recato;
- Incomunicabilidade;
- Pedido de namoro.

A cada semana eu apresentava uma cena-tema para a diretora. Eu organizava as cenas-temas no escritório, decorava o melhor possível de acordo com o tempo que eu dispunha e ia para a sala de trabalho artístico experimentar.

Às vezes, eu me determinava o que fazer em determinados momentos de falas e não falas antes de ir para a prática, ou seja, eu pensava no que fazer antes de fazer, e essas eram escolhas racionais. Outras vezes, eu abria brechas para a intuição inserir as ações e essas eram escolhas intuitivas. Mas, de forma geral, todas as cenas-temas tiveram toques de razão e intuição nas suas criações.

O desafio seguinte foi organizar a seqüência das cenas-temas e hoje percebo que a reflexão da inteligência foi a principal norteadora dessas escolhas. Percebi que algumas cenas-temas passavam a idéia de que o pai era a causa dos sofrimentos e repressões, mas em outras, essa relação era mais sutil. Notei

também que, em algumas cenas-temas, pairava uma crítica à sociedade, e uma única cena mostrava a visão do pai autoritário.

Uma escolha eu havia minuciosamente raciocinado: eu não queria que o espetáculo passasse a “mensagem” de que o homem era o culpado pela repressão da mulher. E várias escolhas de texto e ações foram realizadas para seguir este objetivo. Também modificamos as cenas em que essa relação se mostrava como opinião da cena.

Outra preocupação que eu tinha era quanto à ética: até que ponto era ético expor as histórias tão íntimas dos meus colaboradores? Decidi manter os relatos íntimos e fui respondendo essa questão ética mostrando o espetáculo para os entrevistados e tendo cem por cento de aprovação considerando todos para quem mostrei. Até o momento de escrita desta tese, de nove pessoas de quem faço a mimesis pura, apenas duas não assistiram “suas cenas”.

Assim, fui oferecendo à diretora versões de organização das cenas e passamos para a dramaturgia do espetáculo

Concluindo, neste capítulo analisei como ocorreu o processo de criação da minha dramaturgia cênica, a qual foi compartilhada com os demais criadores da montagem do TANTAS OUTRAS QUANTAS. Cabe agora refletir sobre a montagem em conjunto e a dramaturgia do espetáculo dessa fase.

Capítulo 5 _ A “montagem” da dramaturgia de um espetáculo e o encontro de durações

Entendo a “montagem” de um espetáculo como o processo de composição das cenas, do figurino, dos adereços/objetos, do cenário, da iluminação e da sonoplastia. Mesmo num solo, esse processo envolve muitas pessoas.

Na montagem dão-se as primeiras composições do espetáculo; ou melhor: várias pessoas atualizam ações e desencadeiam escolhas que serão mostradas de alguma forma ao público.

Considero que a montagem não é apenas anterior à estréia do espetáculo para o público, mas também pode se estender depois. No caso do TANTAS OUTRAS QUANTAS, várias coisas se modificaram no decorrer destes cinco anos após sua estréia, num confronto constante com os meus momentos, minhas percepções, meus desejos, minhas possibilidades, minhas limitações e o *feed back* do público. Muitas de minhas ações foram modificadas, outras retiradas e outras novas inseridas. Adereços e partes do cenário foram modificados. A trilha sonora e a iluminação do espetáculo sofreram alterações. Enfim, como o espetáculo circula ainda hoje, o processo de composição, mudança e atualização de escolhas ainda acontece antes de qualquer apresentação.

No entanto, neste capítulo, tratarei basicamente do processo de montagem, anterior à estréia, envolvendo eu, a diretora do espetáculo, Tiche Vianna, o compositor da trilha, Marco Scarassatti e o cenógrafo, cenotécnico e iluminador,

Abel Saavedra⁷⁰. Mas, novamente esclareço que esse processo ainda acontece nas mudanças que faço em muitos ensaios para apresentações e ocorreram em conjunto (eu, Tiche, Abel e Marco) durante muito tempo após as primeiras apresentações, podendo ainda haver mais mudanças.

Como dito, no ano de 2004, eu convidei Tiche Vianna para ser a diretora de um espetáculo solo cujo tema era o medo do pai. Ela aceitou.

Tiche é atriz, diretora e pesquisadora de teatro. Especializou-se na linguagem das máscaras e na Comédia Dell'Arte e, junto com o ator e palhaço Ésio Magalhães, fundou, em 1999, o Barracão Teatro, no distrito universitário de Barão Geraldo (ver, no Anexo 4, o currículo resumido de Tiche Vianna).

Eu conhecia Tiche dos tempos da graduação na Unicamp, quando fiz um curso extra-curricular de Comédia Dell'Arte com ela. Além disso, tinha feito também vários cursos de máscara e de teatro físico no Barracão. Naquele ano de 2004, fiz com ela o curso “Dramaturgia da Cena” _ um desdobramento de seus questionamentos impulsionados pelo seu encontro com a atriz e diretora Denise Stoklos no projeto Solos do Brasil.

Coincidentemente, naquela época, Tiche se questionava principalmente sobre a urgência do teatro para o ator como forma de expressão e arte. Percebi, no curso, que nossos objetivos se encontravam, pois, eu tinha uma urgência: o desejo de fazer um espetáculo sobre o tema e as emoções que me atravessavam.

⁷⁰ Não analiso mais neste capítulo meu processo criativo com Carlos Simioni, nem o entrevisto, porque aqui trato especificamente da montagem do TANTAS OUTRAS QUANTAS, fase na qual eu já não pesquisava mais com Simioni e processo no qual Simi não participou de fato. Portanto, entrevistar Simioni fugiria muito dos objetivos propostos neste capítulo.

Também não foi feita entrevista com ele para o segundo capítulo porque naquele, o objetivo era analisar as minhas relações entre o agir, o sentir e o pensar. Neste capítulo são mais apenas as minhas relações, mas trato de um outro momento do processo criativo.

Eu sabia muito claramente o que eu queria, e isso era: trabalhar com o tema de uma forma que abordasse também o peso da sociedade conservadora e repressora da sexualidade. Quanto à minha linguagem corporal, eu queria trabalhar com a mimesis corpórea (do Lume) e intercalar com outras matrizes ou qualidades corpóreas descobertas em cursos e no Íterim. (Essas matrizes foram se modificando no processo e hoje são bem menos destoantes das ações miméticas). Eu queria um teatro-dança.

Então, meus encontros com Tiche (um por semana) se iniciaram no primeiro semestre de 2004, quando eu estava começando a codificar a mimesis corpórea dos entrevistados-colaboradores.

Na verdade, primeiro comecei lhe apresentando o que eu fazia no Íterim, mostrava-lhe seqüências de ações corpo-vocais. Também lhe mostrava estados físicos e corpóreos descobertos em cursos com vários artistas de teatro e dança e que, de alguma forma, para mim, tinham sentido com o tema e as emoções que eu buscava entrar em contato. Depois, comecei a apresentar as mimesis dos entrevistados, uma por encontro. Depois, organizei as falas de vários entrevistados por temas e fui mostrando para Tiche um “sub-tema” por encontro.

Tiche optou por não ver as fotos e nem ouvir as gravações dos entrevistados-colaboradores. Ela explica que, não sendo a mimesis corpórea uma linguagem que ela domina, optou por não ver, nem ouvir, as pessoas reais para poder estar receptiva ao que apenas eu expressava.

No caso do “Tantas”, era um grande desafio. Porque você estava trabalhando com uma linguagem que não era a minha linguagem. O meu conhecimento sobre a mimesis, por exemplo, é muito superficial. E, pra dirigir, eu não tinha que conhecer a mimesis. Era até mais interessante eu estar esvaziada desses conteúdos, e isso pra mim era uma condição fundamental: não conhecer ninguém, nem nada. Porque eu não tava entrando

por aí, eu não ia me envolver com isso para transformar nada. Era você o meu objeto principal. Eu tinha que conhecer as coisas através de você e saber se elas funcionavam, se tinha efeito. Então, pra isso, às vezes eu precisava conversar com você algumas coisas para me esclarecer, isso por um lado. Isso em todo o começo de trabalho até eu me sentir segura para poder interferir nele. [...] Eu lembro que eu me relacionava com você mais perguntando do que afirmando. Eu comecei a afirmar mais coisas no final, quando já é pra mim a montagem, quando eu já entendi o que a gente vai fazer então (Tiche, entrevista em maio de 2009).

Assim, no segundo semestre de 2004, depois de uma primeira fase em que a diretora conheceu o meu material, Tiche começou a intervir mais objetivando dar o “fio” do espetáculo.

Ela levantava algumas questões como: até que ponto ser fiel ao texto dos entrevistados? Como não transformar o espetáculo em uma sequência de ações coladas? Onde estava o meu interlocutor? Qual era a ação do espetáculo e de cada uma das figuras que se apresentavam?

Desde o início de nosso trabalho, a maior questão para Tiche relacionada à mimesis e a um monólogo era com relação à ação. Sabíamos que as ações não precisavam ser representantes do que realmente tinham sido observadas no campo. Aliás, a maioria delas era a ação de conversar. Então, Tiche propôs que eu buscasse as ações que aquelas histórias despertavam em mim. E eu fui dançar, improvisar, descobrir novas ações e também ligar as ações corpóreas que eu já tinha.

Com relação à colagem de ações extracotidianas junto com a mimesis de pessoas encontradas no cotidiano, Tiche optou por mantê-las, embora causassem estranhamento. No entanto, ela apontava que era necessário eu trabalhar as passagens e mudar mesmo de estado em cada uma dessas ações.

Enfim, descobrimos e, vice-versa, Tiche sugeriu que o fio condutor do espetáculo, ou a sua ação, era o trabalho doméstico de arrumar uma casa e uma trouxa para viajar.

Coincidentemente, naquela época, eu vi no Caderno Mais do jornal “Folha de São Paulo” uma extensa matéria sobre as várias facetas do medo contemporâneo junto com fotos e descrições da obra da artista franco-norte-americana Louise Bourgeois. Vi, então, várias fotos de instalações dessa artista, cuja obra gira basicamente em torno do mesmo tema que, para mim, era urgente naquele momento: o medo do pai.

Afetei-me a tal ponto com as fotos e com a coincidência do encontro que resolvemos, eu e Tiche, que o cenário faria alusão àquelas instalações, principalmente a uma, que era uma jaula composta por três espelhos enormes ligados a três hastes em forma de triângulo e, no centro, uma cadeirinha de roto dourado e vermelho (ver anexo 5).

Convidamos, então, Abel Saavedra para compor o cenário e o desenho da luz do espetáculo. Ele aceitou.

Abel é um multi-artista: iluminador, cenógrafo, cenotécnico, artesão, manipulador de bonecos, clown e diretor teatral. Fundou, junto com a clown e manipuladora de bonecos Lili Curcio, o grupo Seres de Luz Teatro. Seu grupo tem sede em Barão Geraldo e eles viajam pelo mundo afora com seus espetáculos acumulando dezenas de prêmios internacionais (ver histórico do artista no Anexo 6).

Ele assistiu a um ensaio meu e depois conversamos principalmente sobre a concepção do cenário. Foi aí que lhe mostramos o Caderno Mais com as fotos

das instalações de Louise Bourgeois e fizemos desenhos rascunhando um triângulo que limitava e expandia o espaço _ um cenário que desse a impressão de fechado e aberto, quarto e fazenda.

Essa era a nossa concepção (minha e de Tiche). Então, Abel partiu dela.

Abel diz que a criação de um cenário, para ele, sempre parte de uma concepção; pois há coisas demandadas para o cenário _ ele deve favorecer às ações do ator e ao desenvolvimento da cena. Então, Abel sempre busca “a sutileza do cenário, porque o mais importante é o ator (como a luz, o cenário não deve aparecer) e também porque é importante facilitar o transporte e a montagem”.

Assim, depois de ter a concepção, Abel diz que pensou muito antes de começar a construção do cenário, pois era (“e sempre é”) necessário não desperdiçar dinheiro e material. “Não pode haver erro, até porque, na construção, deve-se abrir margens para novas descobertas de detalhes, não erros”. Por exemplo, refere-se à pintura dos espelhos do cenário do TANTAS, que foi “descoberta” ao fazer.

Abel também reconstruiu alguns objetos que eu já manipulava no processo de montagem: uma peneira e um bastão/pilar _ objetos do cenário e de manipulação.

No caso do bastão, houve mais “erros”, ou melhor, eu e ele precisamos testar ações e objeto por mais tempo. Demorou para encontrarmos um material e uma forma que fosse leve e resistente e um acabamento que não se deteriorasse ao manuseio. O bastão quebrou várias vezes após a estréia. E, então, Abel foi solucionando problemas.

Nesse sentido, a construção de um cenário, para Abel, é mais racional que a criação da luz, pois é necessário pensar muito antes, e ter idéias⁷¹ para solucionar os problemas colocados.

Quanto à criação da luz do espetáculo TANTAS OUTRAS QUANTAS, Abel partiu dos sentimentos nele despertados nos ensaios que assistia. Dessa forma, a luz acabou favorecendo um ambiente de opressão, mistério e segredo. Segundo Abel, a luz precisava sair de cima para baixo, para dar a sensação e o sentimento de algo que me oprimia.

Abel partiu dessa concepção e, a partir de testes, e sempre pensando na executoriedade do projeto de luz, foi modificando e criando alternativas ao projeto.

Na mesma época que chamamos Abel para o trabalho, convidamos Marco Scarassatti para compor a trilha musical do espetáculo. Também ele aceitou o desafio de compor uma trilha em pouco tempo e já bem próximo da data prevista para a estréia (já estávamos em setembro e a estréia seria em novembro).

Marco é músico, compositor, cineasta e atualmente professor da Universidade Cásper Líbero em São Paulo. Pesquisa a criação e a construção de esculturas e ambientes sonoros e seu grupo Sonax de música improvisada já viajou por vários países (ver currículo resumido do artista no Anexo 7).

Liguei para ele e por telefone falei sobre o trabalho, o tema e também contei que eu estava cantando duas músicas nos ensaios: *Terezinha de Jesus*, de domínio público, e *Hora do Almoço*, de Belquior.

⁷¹ Para Abel a idéia é: “eu quero fazer uma coisa e como eu vou usar o que disponho para realizá-la”, o que vai ao encontro da conceituação inicial de idéia na 2ª. Introdução e no capítulo anterior.

Marco disse que, na conversa por telefone, ele se lembrou de um livro em que a Terezinha de Jesus era uma mulher multifacetada. Qual não foi sua surpresa com a coincidência do livro e o meu ensaio no qual eu me transformava em várias mulheres. Então, aquilo foi sua “porta de acesso” para começar a compor a trilha, a qual se baseou, em parte, no tema da *Terezinha de Jesus*.

Na época eu tinha ganhado a viola de cocho do Paulo Freire e eu tava um pouco encantado em brincar com ela. E eu fiz um tema um pouco torto da Terezinha. Eu queria associar a ele uma idéia de memória. E para mim, o que daria a idéia de memória era o movimento pendular, do pêndulo, do tempo e tudo mais.

Eu fiz umas experiências de usar umas telhas, tocando com essas telhas. A telha já me levou a uma outra situação da própria peça, que é da rudeza, da aspereza da vida para algumas mulheres. Aí eu pensei em fazer alguma coisa com pedra raspando, a própria telha sendo arrastada...

Minha intenção no início não era nem ficar reiterando a Terezinha de Jesus, mas era reiterar a sonoridade da viola associada à memória.

Tinha também algumas sonoridades que tinham a ver com espaços sonoros habitados pela personagem. Eu me lembro que eu fui atrás de gravações com cigarras, com grilos... Pensei em alterar isso só com xequerê ou alguma coisa desse tipo (Marco Scarassatti, entrevista em outubro de 2009).

Mas também houve uma junção e mescla da composição de Marco com as músicas que eu estava usando nos ensaios: *Hora do Almoço*, de Belquior, e *Frevo Mulher*, de Zé Ramalho.

Havia uma cena em que eu cantava a música do Belquior e precisava de um crescendo de intensidade. Então, Marco fez um tema na viola de cocho e adicionou um fole de sanfona para dar o peso de uma respiração de angústia.

O que eu acho que ficou bacana da respiração ali foi que, como o fole da sanfona tava muito ressecado, ele ficou com um ruído que, de certa forma, se comunica com o seu ruído do abrir a porta, do abrir o baú, do início do espetáculo. Só que ali eu não queria a sonoridade da viola de cocho, então eu pedi para fazer um processamento para ficar uma coisa pesada, quase como uma guitarra. Porque aquela fração da personagem (porque eu gosto de considerar que tem uma personagem só multifacetada), aquela faceta dela é jovem. Porque antes, tem a cena do estupro que é a descoberta sexual pela violência. Que aí tem contido uma coisa jovem, de uma esperança e rebeldia de buscar, e

isso é jogado de frente até a pedra. Então, tem tristeza e agressividade (Marco Scarassatti, entrevista em outubro de 2009).

Para Marco, eu querer usar o Zé Ramalho no final era um “problema”. Como eu não quis retirá-lo, Marco, após a estréia, “tratou” a música como um som de rádio, inserindo sobre ela algumas das falas das mulheres ditas por mim.

Como se no momento dela escutar ele, ela pudesse pescar dele... que é o que acontece quando a gente ouve uma música que a gente gosta. Porque você é reportado. Você vai pra outro tempo. Ela (a mulher) liga o Zé Ramalho e ali é como se saísse do Zé Ramalho um monte de situação que ela viveu.

Eu também fui responsável por outras funções dentro da montagem. Desenhei o figurino e fiz as bonecas do espetáculo, além de ter escolhido alguns objetos de cena.

Quanto ao figurino, a vontade que eu tinha era de fazer algo que mostrasse um corpo nu feminino sendo amarrado, escondido, reprimido. A imagem era uma faixa vermelha enrolando esse corpo do pescoço até os pés. Qual não foi minha surpresa quando vi alguns desenhos de Louise Bourgeois que se assemelhavam ao meu desenho.

Desde o princípio da montagem eu tinha claro que não iria trocar de roupa para referenciar as mudanças das mímesis. O meu desafio era fazer a mudança ser percebida nos pequenos movimentos do corpo, e, nesse sentido, a roupa deveria ser adequada para mostrar pequenas mudanças de corpo. Escolhi um macacão de lycra da cor de minha pele com uma faixa vermelha em espiral do pescoço aos pés.

Há uma outra peça do figurino, um vestido que uso no final do espetáculo, quando parto de viagem. A necessidade de outra roupa veio somente porque na

cena final eu valorizo em muitos momentos um “estado de clown”, no qual exponho o meu olhar (o mais vulnerável que consigo) como Márcia. Eu tinha feito o curso “Clown através da máscara” com a mestra canadense Sue Morrison e um dos meus desejos de roupa para a minha clown era um vestido branco de grandes bolas vermelhas. Então, percebi que um vestido como aquele se adequaria como figurino, pois me lembrava infância, ingenuidade e décadas passadas. (Inclusive falo, no início do espetáculo, que tenho muitas coisas antigas.)

Fui responsável também pelas bonecas que manipulo no espetáculo⁷². Duas de pano: uma delas eu fiz inspirando-me em minha infância e a outra, um porta agulhas antigo, eu ganhei. Fiz carinhas em duas pedras, pois me referenciava à pobreza, ao meio rural, a Guimarães Rosa e à rudeza da infância num meio autoritário.

Outros objetos por mim escolhidos: um tapete vermelho, que depois vi também nas obras de Louise Bourgeois; um baú, como o meu guarda segredos; e um cesto, onde coloquei roupas íntimas femininas usadas, referindo-me a uma imagem do livro *Lavoura Arcaica*, de Raduam Nassar.

Enfim, creio que todos nós, primeiros criadores do TANTAS OUTRAS QUANTAS, ao fazermos nossas propostas para o espetáculo, construímos associações, fomos influenciados por nossas situações circunstanciais e também nos inspiramos em nossas memórias.

Portanto, para desenvolver este capítulo e ampliar o meu enfoque sobre a criação do TANTAS, busquei outros pontos de vista _ entrevistei os três artistas

⁷² Tiche me pediu bonecas.

mais diretamente relacionados com a montagem do espetáculo: Tiche, Abel e Marco.

Evidentemente, todo o aporte teórico deste trabalho influenciou minhas perguntas aos entrevistados, mas não fiz necessariamente as mesmas perguntas a todos.

Para as entrevistas, parti da hipótese de que, em todo o processo criativo de montagem do espetáculo, ocorreram atualizações mais ou menos intuitivas e, também, mais ou menos inteligentes (ou racionais). A partir dessa hipótese, perguntei aos outros três colaboradores do processo como surgiram suas propostas para o espetáculo.

Também me pergunto como aconteceu a comunicação entre os criadores do espetáculo, ou seja, como houve a comunicação entre nós, como criamos e expusemos nossas propostas, e como recebemos a proposta do outro.

Parti também de outra hipótese: a de que, para realmente criarmos algo novo⁷³ e em conjunto, precisamos ampliar nossa capacidade perceptiva. Ou, parafraseando José Gil (2005), para fazer arte é necessário que impregnemos nossa consciência dos movimentos do corpo percebendo o meio osmótico do fluxo de forças afetivas entre o corpo e o mundo, ou a comunicação de inconscientes.

Para Bergson, a criação do novo caracteriza-se como um encontro de durações.

⁷³ Considerando o “novo” como o exposto no capítulo 1: o particular em osmose com o todo; o encontro da duração, o qual depende de nossa faculdade de percepção.

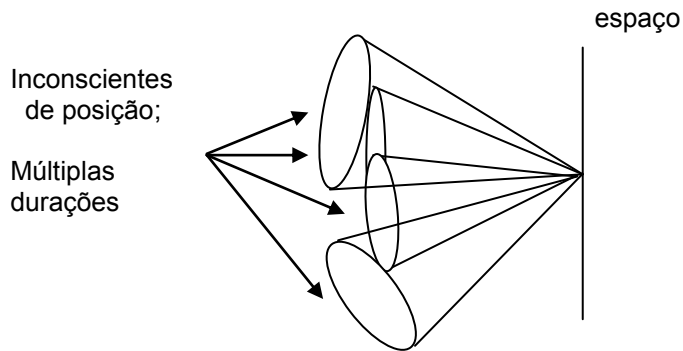
A duração bergsoniana pode ser simbolizada como o cone no qual, em seu vértice, todo o nosso passado se contrai em nosso presente. Então, a duração tem dois fluxos: o da distensão do passado e o da contração do presente. Esses fluxos só se comunicam por meio do mundo material, onde a ponta do cone toca a extensão. Mas a duração não é apenas única, ela é múltipla também. Quando entramos em contato com nossa própria duração por meio da intuição, também entramos em contato com uma multiplicidade de durações (fluxos) internas e externas a nós mesmos.

“Quando estamos sentados à beira do rio, o escoamento da água, o deslizamento de um barco ou o vôo de um pássaro e o murmúrio ininterrupto de nossa vida profunda são para nós três coisas diferentes ou uma só, como se queira [...]”. Bergson, aqui, atribui à atenção o poder de “repartir-se sem dividir-se”, de “ser uma e várias”; porém, mais profundamente, ele atribui à duração o poder de englobar-se a si mesma. O escoamento da água, o vôo do pássaro e o murmúrio de minha vida formam três **fluxos**; mas eles são isso apenas porque minha duração é um **fluxo** entre eles e também o elemento que contém os dois outros. (DELEUZE, 1999: 63, negrito meu).

Segundo Deleuze, a **atenção** dá à duração suas verdadeiras características, ou seja, de certa divisão e de simultaneidade de fluxos. Segundo José Gil, a atenção no fluxo do movimento do corpo possibilita a **comunicação** de fluxos múltiplos da duração única do tempo atual (presente que se atualiza)⁷⁴.

⁷⁴ “O que é que se distende, a não ser o contraído _ e o que é que se contrai, a não ser o extenso, o distendido? *Eis por que há sempre extensos em nossa duração e sempre há duração na matéria.* Quando percebemos, contraímos em uma qualidade sentida milhões de vibrações ou de tremores elementares; mas o que nós assim contraímos, o que nós ‘tensionamos’ assim é matéria, é extensão. Nesse sentido, não há por que perguntar se há sensações espaciais, quais são e quais não são: todas as nossas sensações são extensivas, todas são “voluminosas” e extensas, embora em graus diversos e em estilos diferentes, de acordo com o gênero de contração que elas operam. [...] e a matéria nunca está suficientemente distendida para ser puro espaço, para deixar de ter esse mínimo de contração pelo qual ela participa da duração, pelo qual ela é duração” (DELEUZE, 1999: 70).

Encontro de durações:



Então, na criação do novo, ou na arte, o papel da percepção atenta e porosa ao fluxo do movimento do corpo que ultrapassa o próprio corpo, ou seja, a percepção micro & macro, é fundamental.

É necessário salientar que nenhum de meus entrevistados são, como eu, bergsonianos (pelo menos declaradamente). Portanto, o que farei aqui são interpretações e problematizações bergsonianas baseadas nas entrevistas.

Eu sempre comecei as entrevistas explicando sucintamente a minha pesquisa e não fiz nenhum aprofundamento teórico sobre Bergson ou sobre José Gil e Deleuze a fim de não condicionar-lhes as respostas além da condução ditada pelas próprias perguntas da entrevista. Permiti-me desviar das perguntas inicialmente pensadas quando alguma questão levantada na conversa se mostrava pertinente, como relatarei na análise abaixo.

Portanto, a partir das respostas deles, farei as minhas reflexões, sempre influenciada por referencial filosófico. Cabe já frisar que estas conversas me fizeram aprofundar sobre os conceitos que venho usando nesta tese.

Assim, organizei abaixo os trechos das entrevistas realizadas em 2009 com os artistas colaboradores da montagem do TANTAS em três problemas.

O primeiro problema é sobre o papel da atenção e da recepção na comunicação artística entre vários artistas proponentes de uma criação.

O segundo é sobre o papel da intuição e da inteligência nos processos criativos.

E o terceiro problema, que se relaciona com o capítulo 3 (A re-criação de Matrizes e a Emoção Criadora), diz respeito ao desejo de fazer arte.

1º. Problema: o papel da atenção e da recepção na comunicação artística entre vários proponentes de uma criação coletiva _ a possibilidade de encontros.

Perguntei para Tiche, Abel e Marco como, nas funções que lhes cabem, é possível criar artisticamente a partir de algo proposto por outra pessoa.

Tiche Vianna:

Tiche disse que na direção, o primeiro impulso para a criação é o que a atravessa física, sensível e emocionalmente. O que lhe faz considerar potente o que um ator faz, não vem do seu saber, é quando ela se surpreende.

O quê é dirigir?

É me colocar diante de alguém que está criando na minha frente. De que maneira? Com o meu estado alterado. Eu preciso me colocar num estado cênico pra conseguir abrir todos os meus sentidos e principalmente a intuição, a sensação e a percepção, muito mais que o meu conhecimento que vem pela razão. Muito mais do que, por exemplo, “não é bom você fazer o espetáculo de costas para o público”, que é uma regra básica. Não são esses princípios que me norteiam, embora eles estejam presentes em mim. Então, eu

confio que esse conhecimento eu tenho, que meu olho vai ver isso, mas que isso pode ser revolucionário. Então, eu não posso fechar isso num conhecimento. Um ator pode revolucionar em mim um conceito. Então, o meu primeiro motor é me colocar diante daquilo que eu estou vendo como espectadora, mas uma espectadora comprometida, ou seja, uma espectadora que alterou o seu estado físico (físico, emocional, sensorial...) para abandonar o juízo.

Para você criar, é preciso abrir um espaço no vazio, para poder receber. Então eu me coloco como uma receptora. Grotowski diz: “o diretor nada mais é do que um espectador profissional, é alguém que sabe exercer a função de espectador e ele não tem nada a fazer, a não ser sentar e ver, e quando o teatro acontece diante dele dizer: agora aconteceu”.

Então eu me coloco ali como alguém que recebe aquilo que está sendo feito. Quando aquilo entra em mim, aquilo mexe comigo de alguma maneira, então é sobre aquilo ali que eu começo a pensar. E o pensamento é absurdamente criativo. Então, meu segundo motor é minha capacidade de pensar sobre aquilo que está acontecendo. Capacidade de pensar sobre aquilo, em fluxo com aquilo. E não pensar sobre aquilo distanciada daquilo, avaliando aquilo. É pensar em ato, não pensar sobre. Então, isso, pra mim, é um exercício, eu me preparo para isso.

Interessante observar que Tiche afirma que o pensamento na recepção tem que caminhar junto com a percepção do que o ator está fazendo. Além disso, frisa que precisa se preparar corporalmente para a recepção. Ou seja, na recepção porosa da diretora, o movimento do seu pensamento segue seu fluxo em sintonia e em vibração com a percepção do movimento do outro (ator) e o seu próprio micro-movimento corpóreo.

Abel Saavedra:

Parece que Abel afirma de outro modo o mesmo.

No caso da criação da iluminação do TANTAS OUTRAS QUANTAS, ele disse que assistia aos ensaios recebendo sensações e sentimentos que partiam de mim (atriz). Por trás dessa observação já havia, sim, o olhar do iluminador que

estava trabalhando. Mas, sobretudo, era necessário, sentir. A luz viria para colaborar na intenção desses “sentimentos” sentidos por ele nos ensaios.

Perguntei-lhe sobre a diferença entre sensações e sentimentos.

Abel respondeu que os sentimentos eram posteriores às sensações (“A cabeça vem depois”). E, bem depois dos ensaios, vinha um outro pensamento que era o de como viabilizar praticamente e funcionalmente a luz do espetáculo.

Ele disse que quando assiste a um ensaio para fazer a luz, coloca-se de modo semelhante a quando está atuando ou manipulando um boneco, ou seja, tem também um olhar de fora. Por exemplo, quando está manipulando, tem um olhar no boneco e outro no que o público está vendo. A esse enxergar de fora, Abel nomeia como técnica da dissociação. Então, cria a luz sempre com um olhar de fora, mesmo quando está dentro de um espetáculo atuando ou manipulando.

Novamente interessante o termo que Abel usa: “dissociação”. Noto que, nas respostas de meus entrevistados, sempre se mencionou esse duplo (ou múltiplo) fluxo de percepção e pensamento, duplas visões, ou, nos termos de José Gil (2005), um pensamento interno e externo do espaço do corpo durante a busca da criação artística (“O bailarino vê-se dançar [...]: opõe-se assim a imagem de seu corpo à realidade”, p. 51).

Nesse sentido, “tensiona-se” o **sentido**. Conseqüentemente é possível uma infra-linguagem e a comunicação sensível, por formas (concretizações materiais) e mesmo por palavras.

Tiche Vianna

Volto à conversa com Tiche, continuando a minha reflexão sobre a “dissociação”.

Perguntei à diretora como era o seu processo corpóreo e mental quando parecia (para mim) que ela antecipava algumas de minhas ações. Como, por exemplo, quando, em uma cena minha em que “Nilva”⁷⁵ estava perto de umas pedras do cenário e falava sobre o medo que sentia quando seu pai chegava em casa. Nesse caso, Tiche sugeriu que eu pegasse uma das pedras, o que amplificou os sentidos daquela fala-ação.

O Abreu fala: o dramaturgo e o diretor são aqueles que antecipam. Por isso a visão é de fora. O dramaturgo mais do que todos, porque o dramaturgo é capaz de escrever um espetáculo antes do espetáculo acontecer.

E Tiche continua, analisando suas antecipações como diretora:

Quando eu estou vendo uma coisa, ela está construindo para mim um fluxo, e esse fluxo me dá exatamente a história. A história se exerce pra mim antes de você fazer. Eu estou me relacionando com aquilo e aquilo provoca em mim uma ação; está provocando em mim as sensações; as sensações me transferem imagens e as imagens criam. E as imagens podem se materializar ou não. As imagens são criações. Eu estou na condição de público. É exatamente o que acontece com o público e é exatamente onde eu quero acentuar com o público. Quer dizer: ele está vendo uma coisa, ele também está antecipando, ele está enxergando as possibilidades. Então, ele constrói uma lógica. O tempo todo em que você está se relacionando com uma coisa, você constrói uma lógica, porque se você não construir uma lógica, você vai julgar.

Encontro ressonâncias nessa fala de Tiche com a lógica de que Deleuze fala no livro *Lógica dos Sentidos*. Ou seja, o sentido implica numa lógica (até a do *non-sense* que, no limite, leva ao julgamento que deixa de ser sentido). Uma lógica implica paradoxo, “tensão entre” e, num paralelo com Bergson, duração, virtualidades atualizando-se, passado empurrando o presente.

⁷⁵ Nome fictício da mímesis corpórea.

José Gil fala da dupla velocidade do gesto dançado que faz o sentido da dança.

De fato, o gesto dançado supõe dois planos de movimento, um à superfície do corpo, outro que faz paralelamente o mesmo trajeto, mas *sustentando* os movimentos do primeiro plano (GIL, 2005: 89).

Segundo o autor, o primeiro plano “refere-se apenas aos movimentos visíveis do corpo próprio”, e o segundo plano tem movimento mais veloz e “implica e atravessa todo o corpo, o seu interior e a sua superfície”, a qual é o território de comunicação com o meio/espço externo do corpo.

É a defasagem entre as duas velocidades dos dois movimentos, ou seja, a suspensão do gesto que determina a sua maneira de dizer o sentido. [...] Em outras palavras, o gesto torna atual um movimento virtual (Op. cit.: 89-90).

Em minhas palavras, referindo-me às entrevistas: o pensamento (ou a consciência) impregnado(a) de virtualidades, não-reflexivo(a), dissociado e ao mesmo tempo conectado com a ação atualíssima, é extremamente potente (e veloz) na criação artística, seja ela qual for, impulsionando, por exemplo, as antecipações dos diretores e dos dramaturgos. Para acessar esse pensamento movente, uma atitude específica de atenção é necessária.

Vejamos o que fala Marco:

Marco Scarassatti

Perguntei a Marco como era assistir a um ensaio de teatro ou a um filme tendo como função compor trilha sonora do espetáculo ou do filme.

É estar muito aberto para a leitura. E tem que ter também uma capacidade de leitura da cena, de tudo, pra você poder ter idéia. Porque, pra mim, a música tem que ter uma razão de ser dentro do espetáculo. Ela tem que ser quase imprescindível ao espetáculo

no momento que ela é criada.

Então, eu fico buscando um ponto de acesso, um ponto em que eu falo “aqui eu posso entrar”. Não é um entrar da música ainda, antecede. É o acesso do conceito musical. “Então a concepção da música vai ser essa”, mas ainda não tem música.

Ele dá o exemplo de uma trilha de filme:

A história é de um personagem que se relacionava com uma garota, mas nunca na realidade, sempre no plano da imagem. Então, a relação era via espelho, via projeção, reflexo na água... Eles não habitavam o mesmo mundo. Então, quando o André Beltrão veio com essa proposta, ele disse que queria uma música com piano e eu falei que colocaria o piano, mas eu queria trabalhar com sons de um projetor também; com o som circular da projeção, porque era um filme e um filme dentro do filme. Então, eu peguei algumas coisas circulares e criei uma estrutura para o piano em que o pianista toca as teclas brancas com as teclas pretas, nunca coincide a branca com branca, sempre uma branca e uma preta. [...] Para quem ver o filme não vai saber disso, mas para mim foi extremamente importante como conceito do que eu queria fazer. Isso pra mim é o acessar, é você estar no espetáculo e: “bom, é isso!”.

Perguntei-lhe se, quando ele assistia a um ensaio, ele já escutava/compunha música em ato.

Quando a gente está escutando num caso desse, a gente está compondo. Você está escutando e cantarolando. Você está traduzindo. Você pega algo que pertence a um conjunto de regras e você está levando pra outro.

Eu me lembro de ter ficado muito atento, muito atento (no ensaio do TANTAS). E tentar fazer uma leitura do corpo, da cena, de tudo que estava acontecendo. Depois eu fiquei lendo o texto e anotei no texto onde eu achava que entrava, onde eu achava que não entrava a música... E foi assim.

Enfim, tanto Marco, quanto Abel e Tiche, falando sobre o primeiro passo da escuta do outro num diálogo artístico, mencionaram um tipo de recepção ativa, ou melhor, um estado receptivo (e conseqüentemente passivo) ao mesmo tempo atuante no fluxo do pensamento.

Perguntei-lhes, então, sobre o segundo passo da comunicação após a escuta: a proposta.

Tiche Vianna

Perguntei a Tiche sobre o que a movia em suas propostas para o espetáculo ou, como era se expressar num processo conjunto de montagem.

Então, Tiche, falando sobre as antecipações do diretor que estabelece uma lógica ao se relacionar com que o ator está fazendo, mencionou que nem sempre expõe suas imagens e idéias para não conduzir o ator.

Às vezes, eu seguro a minha imagem. Então, às vezes eu anoto justamente porque se eu disser, eu vou induzir. E eu sei que toda voz tem um peso e a voz do diretor tem mais ainda. Então, “deixa-me ver se tem mais”. Se não vem mais nada, aí isso é colocado. Ou, se dentro do fluxo do que foi acontecendo aquilo se evidencia, eu digo: tem que ir por aí, se não for por aí vai quebrar alguma coisa. Então, neste caso eu nem espero nada, já coloco o que acho que deve ser. Mas, aquilo faz sentido pra mim. Este é o diálogo entre diretor e ator. Tudo aquilo que está sendo visto pelo diretor e está sendo devolvido para o ator, faz sentido para o diretor. Como várias vezes eu fazia uma pergunta pra você e, às vezes, quando você começava a me explicar, eu percebia que nada daquilo me interessava, porque era importante pra você (pra você realizar aquilo naquela intensidade). Mas, eu não precisava necessariamente saber daquilo, porque como é que o espectador vai entrar em você para saber o que é que te motiva? Então, o que me interessava é o efeito daquilo sobre você. Da mesma maneira comigo. Quer dizer: eu estou vendo uma coisa, essa coisa faz um certo sentido pra mim e é isso que está me fazendo escolher.

[...]

Em alguns poucos momentos que eu vi que aquilo não funcionava como você dizia. Ou seja: uma coisa é o que você está falando e outra coisa é o que a gente vê. E percebi que, para você, era impossível você entender o que eu tava dizendo. Por exemplo: dizer pra você que era melhor você não fazer o espetáculo no palco. Porque esse espetáculo não é de palco, pelo nível de intimidade que você dá a ele⁷⁶.

Tiche sempre diz que há diferença entre a dramaturgia do ator e a do diretor. Lembro de ter visto tais diferenças observando o trabalho do diretor

⁷⁶ Só muito mais tarde comecei a compreender da proposta de Tiche de não fazer o espetáculo em palco italiano, como relatarei no próximo capítulo.

Eugênio Barba e da atriz Julia Varley, num curso que fiz com eles em 2008⁷⁷. Da mesma forma, quando acompanhei a montagem do espetáculo *Sopro*, solo de Carlos Simioni, as imagens que moviam as propostas do diretor Tadashi Endo eram bem diferentes das percepções corpóreas pelas quais Simioni se conduzia.

Na verdade, a dramaturgia é sempre pessoal.

No entanto, quando diferentes visões se mesclam (visões de diferentes durações), eu acredito que há um acúmulo de sentido e a expressão ganha densidade artística, ou seja, há uma “sobrearticulação” de sentidos.

No caso do TANTAS, hoje consigo lembrar de duas propostas (de certamente várias outras propostas) vindas de Tiche em que considero que houve uma mescla de visões da diretora e as da atriz: o uso de bonecas no espetáculo⁷⁸ e o pegar uma pedra em uma das falas de Nilva.

Por outro lado, segundo a fala de Tiche, saber demais sobre a dramaturgia do outro limita, modifica ou direciona a “leitura”. Portanto, parece ser necessária uma comunicação de poucas palavras, uma comunicação de sentidos, para não limitar os acontecimentos da dramaturgia.

Os quatro (eu, Tiche, Abel e Marco)

Às vezes, neste processo de montagem houve alguns desencontros de propostas ditados por problemas funcionais.

Por exemplo, a primeira proposta de luz que Abel nos apresentou. Ele propôs uma luz a pino para dar a impressão de algo que me oprimia de cima para

⁷⁷ Curso “Como pensar através de ações”, realizado em Brasília em dezembro de 2008.

⁷⁸ Exporei melhor essa atualização a seguir.

baixo. No entanto, Tiche pediu modificação, porque aquela luz dava muita sombra sobre o meu rosto. Então, Abel mudou a angulação dos refletores e eu ergui, em algumas ações, a minha cabeça.

E várias outras impossibilidades apareceram na montagem, como o exemplo de Marco sobre a música de Zé Ramalho que eu não queria retirar.

Quando eu sofro crítica, “olha isso aqui pode ser assim ou assado”, é lógico que sempre tem um momento que se fala “que saco, né”; mas é extremamente rico isso. E aí você cria um novo desafio (Marco Scarassatti).

É preciso sempre estar poroso num processo artístico. Dessa forma, num processo coletivo fechar-se numa proposta ou ação, muitas vezes, impede a recepção de outra proposta. É um jogo de transformação constante, um jogo de comunicação. E quando encontramos de fato o outro (como se nos inseríssemos no ritmo de uma dança coletiva) criamos dramaturgia(s) mais saturada(s) de sentidos.

Para esse encontro é também necessário o debate racionalizante das propostas, que nem sempre precisam ser confluentes. Mas é sempre preciso encontrarmos um ponto de fluência em nossas atualizações (ações) por onde circulam nossas pessoalidades.

Então, comecei a me questionar em que momentos de fato houve encontros de nossas durações na montagem do TANTAS OUTRAS QUANTAS.

Marco Scarassatti

Marco advoga pela criação coletiva e afirma que quando pega uma “encomenda” de trilha, com muitas coisas já definidas ou encaminhadas, a criação

não é “junto”. Pode ser em conjunto, mas não no mesmo tempo/território de um percurso compartilhado.

É mais semelhante (a composição de uma trilha e o trabalho com o Sonax) quando há um processo de composição de trilha em que está todo mundo (músico, atores, diretor...) em pé de igualdade: a gente não sabe de onde partir e nem para onde ir. Quando é um espetáculo em que você tem uma encomenda, você não está criando junto.

Nesse aspecto, a fala de Marco se aproxima da de Tiche:

Tiche Vianna

Você não me chamou para criar. Você me chamou para orientar o seu “como” trabalhar com a sua criação. Então isso orientou o meu trabalho. É diferente quando alguém mostra um material e me chama para criar junto.

Tiche dá como exemplo de uma criação coletiva o último espetáculo do Barracão Teatro: “Encruzilhados”. Tiche menciona que na construção desse espetáculo, muitas vezes houve uma ressonância instantânea, de desejos e ações, entre os atores e ela diretora.

Então, perguntei-lhe se também não era uma ressonância instantânea a sugestão que ela me deu de relacionar-me com bonecas no espetáculo, na montagem do TANTAS. Sugestão, que para mim, ressoou com minhas ações, memórias, sensações, pensamentos...

Eu não tirei as bonecas do meu sonho, do meu delírio... Eu tirei as bonecas do que você fez. O mexer com determinados objetos me faz visualizar outros objetos e não a minha necessidade de ter ali bonecas. Vem por outro caminho. É diferente, por exemplo, no “Encruzilhados”.

Tiche afirma que essa e outras propostas foram pequenas criações dela dentro da função que lhe cabia, ou seja, a de orientar o meu trabalho de atriz e a de alinhar a dramaturgia do espetáculo, que no fundo, era a minha dramaturgia.

Mas mesmo não sendo uma “necessidade” de Tiche, a meu ver, quando a diretora sugeriu as bonecas, ela moveu-se pela sensibilidade e pela intuição; moveu-se por um pensamento para além da razão e em conexão com as minhas atualizações, porque sua proposta ressoou também em mim para além de minha compreensão racional.

Considero a intuição não como uma necessidade. No ato intuitivo contrai-se uma multiplicidade de virtualidades que podem ser ou não decorrentes de nossos desejos. A intuição é pessoal e singular, mas abre a porta para a captação (como uma antena) de múltiplas durações tanto pessoais quanto durações interiores de outras pessoas e de objetos (os inconscientes da matéria).

Volto, então, para Marco:

Marco Scarassatti

Estou muito influenciado por Cornelius Cardew, um compositor inglês que escreveu um livro chamado *Por uma ética na improvisação*. Ele fala que na improvisação coletiva, muitas vezes cada músico está no seu mundo; só que em determinados momentos, esses mundos singulares se juntam num só, que é quando a música se manifesta, que dá a sensação de que **um encontrou o outro**. E aí o caminho não é mais singular, ele é coletivo. Então, eu acho que o trabalho do músico é acessar a música para deixar ela (fluir). O músico tem que se lapidar para conseguir acessar a música e não ficar o tempo todo trazendo informação, informação.

A intenção é buscar um intervalo, é criar um território. Você cria um território não sozinho, você só cria um território com um intervalo, você tem uma distinção de potências ali que se relacionam.

Portanto, pergunto-me, inspirando-me em José Gil, sobre a “democracia” do processo de montagem do TANTAS. Houve mesmo encontro de durações?

Creio que sim. Encontros pontuais, mas intensos, como todo encontro de durações, como as bonecas de Tiche, a música “Terezinha de Jesus” de Marco e o espelho “Madrasta da Branca de Neve” de Abel, além de tantos outros. Mas, nem sempre estivemos (todos nós) permeáveis à osmose com outras durações. Portanto, o meu solo foi uma criação relativamente coletiva, ou, pontualmente coletiva.

Mas, o que seria um processo democrático?

Não seria aquele em que houvesse sempre concordâncias conceituais e nem existisse impossibilidades de concretização das propostas. Mas, talvez, fosse aquele em que cada criador, com sua forma de “dançar”, “dançasse” junto em todos os momentos em que seus corpos estivessem “em contato” criando. Utopia? Não. Desafio. Um processo para além da experiência da montagem do TANTAS OUTRAS QUANTAS. Um processo interminável desde que haja apresentações do espetáculo ao público.

Assim, pensando nas apresentações do solo, percebo que é possível dançar todas ações/coreografia do espetáculo, transformá-las todas numa duração a partir de minha consciência do corpo e propulsionar a ativação do “corpo de consciência” de cada espectador/atuante.

Como visto no capítulo anterior, também na montagem de minha dramaturgia pessoal houve momentos de reflexão racional e momentos mais intuitivos. Agora, o desafio é transformar o que está pronto e foi construído pela intuição e pela inteligência em intuição da duração nas apresentações.

Nesse raciocínio, perguntei a Marco quando “acontecia” a música num trabalho individual.

Marco Scarassatti

Acontece a música quando você se desfaz de um monte de memória mecânica que você tem de estudo, fraseado e de uma verborragia egoica, e você começa a entrar quase num processo meditativo, que para mim, hoje, é de não intervenção e sim de interação com o ambiente.

(Márcia) Mas, por outro lado, não é uma contemplação, ou é?

(Marco) Não é uma contemplação porque você não está fora, você não pode se isentar de uma responsabilidade que é no seu ato criativo de criar. O que também seria fantástico, eu acho que o estágio supremo talvez seja quando nós não fizermos mais música e a música estiver na gente, nos sons que a gente escuta e tudo mais. (Walter) Smetak falava da plástica sonora silenciosa que é quando ele faz uma escultura e ela não produz som, porque o som está em quem a vê.

(Márcia) Mas é uma produção, ela existe lá.

(Marco) Ela existe como latência. O que Smetck cria? Ele cria um dispositivo para você acessar, que exige uma preparação também de quem escuta.

Dessa discussão sobre a “democracia” num processo criativo envolvendo muitas pessoas, esta última colocação de Marco sobre a preparação do público para a percepção e mais toda a discussão em torno do teatro pós-dramático, lanço a pergunta para o capítulo seguinte: O público no TANTAS, é realmente um criador?

Deixo esse debate para depois e volto-me para o processo de montagem aprofundando na reflexão sobre as funções da intuição e da inteligência nessa fase do processo.

2º. Problema: A diferença de processos de criação quando uma intuição é executada no movimento do corpo e quando uma intuição é projetada _ as funções da intuição e da inteligência

Comecemos por como Abel descreve seus processos criativos.

Abel Saavedra

Abel, não fala em criação, mas em descoberta. Para ele está tudo aí neste universo maravilhoso, então, lhe cabe apenas descobrir, ou enxergar.

Abel diz que descobre a luz ou um boneco quando tem uma “visão”. Cita exemplos de quando está dirigindo ou mesmo conversando com alguém e, de repente, sua mente vai para outro lugar, ele se desconecta do que está fazendo e tem uma visão.

Cita o exemplo da última cena do espetáculo de bonecos “Quando tu não estás”. A imagem está na sua cabeça (uma visão): “a boneca some no público”. O que consegue fazer com a luz que montou é uma aproximação mais exequível da imagem que tem. Isso devido à praticidade necessária para realizar concretamente uma luz.

Perguntei-lhe a “visão” no carro não era uma idéia, mas Abel disse que era diferente. Para ele a idéia é: como eu vou usar o que disponho para realizar o que quero fazer. A visão é antes da idéia. Para ele, a descoberta não é quando ele tem uma idéia, mas é **ver**. Ver o que já está aí no universo.

Perguntei-lhe se era imaginação. “Não. É mais uma percepção da energia aqui existente, de uma forma concreta e não uma viagem ou um sonho acordado”.

Essa conversa mostra-me que a intuição (pois, estou considerando que as “visões” de Abel são momentos de intuição, baseando-me nas próprias descrições do artista) não recai necessariamente sobre a realidade, mas sobre o real.

Bergson afirma que os artistas têm uma percepção maior da realidade.

Onde estaria a diferença entre a grande arte e a pura fantasia? Aprofundemos o que experimentamos diante de um Turner ou de um Corot: descobriremos que, se os aceitamos e os admiramos, é porque já havíamos percebido algo daquilo que nos mostram. Mas havíamos percebido sem aperceber. Era, para nós, uma visão brilhante e evanescente, perdida nessa multidão de visões igualmente brilhantes, igualmente evanescentes, que se recobrem em nossa experiência usual como “*dissolving views*” e que constituem, por sua interferência recíproca, a visão pálida e descolorida que temos habitualmente das coisas. O pintor isolou-a; fixou-a tão bem sobre a tela que, doravante, não podemos nos impedir de aperceber na realidade aquilo que ele próprio viu nela (BERGSON, 2006(a): 156).

Por sua vez, José Gil (2005) no capítulo dedicado à coreógrafa Yvonne Rainer diferencia o real da realidade.

O que é o real? Brevemente, direi que surge em ocasiões excepcionais, quando de uma descoberta que transforma o pensamento ou a existência, como acontece no decorrer de terapias psíquicas; ou em momentos revolucionários, quando a percepção das coisas, do espaço e do tempo muda bruscamente; ou, por vezes, quando o curso dos hábitos se quebra violentamente, e os gestos exploram novos movimentos: um outro corpo emerge então (GIL, 2005: 154-5).

Para o autor a realidade é um véu que cobre o real. Quando o real irrompe, os corpos se contagiam mutuamente e intensificam suas capacidades receptivas das vibrações do mundo. O corpo rompe seu limite e, “de súbito, o presente surge.” O tempo do real é o tempo atual. É o presente que se apropria de si mesmo e escapa das limitações do passado e do futuro que determinam as

percepções da realidade. Por outro lado, a realidade não deixa de ser real e todos os corpos são “parcialmente inatuais”. “Todos os corpos são, em certo sentido, datados, pertencendo a outras épocas que transportam com eles no seu presente” (idem)⁷⁹.

Dessa forma, é interessante notar que tanto Abel, quanto Marco, quanto Tiche enxergam (ou escutam) facetas do real a partir do momento circunstancial em que estão envolvidos. Ou seja, estar envolvido com a montagem de um espetáculo ou acabar de ler um livro pode favorecer, de repente, as intuições para novas durações do real.

Isso faz me referir novamente a Bergson que diz que o artista é um distraído (BERGSON, 2006(a): 157) e à Virginia Kastrup (2007) que fala da atenção distraída quando surge uma idéia no processo de criação de esculturas em argila.

Relembro que estou considerando a idéia como uma expressão da inteligência que visa a executoriedade de algo. Por outro lado, considero o nascimento (o momento zero) de uma idéia como intuitivo.

Entretanto, novamente afirmo que a intuição não é em si expressão. Para transformar-se em expressão, a intuição conecta-se à inteligência para tomar **forma**. Não se conecta necessariamente à idéia, mas à inteligência do corpo, ou a algum grau do conhecimento do corpo sobre si (conhecimento de sua duração), e não necessariamente a um conhecimento reflexivo do pensamento sobre o corpo (representação).

⁷⁹ “São o corpo e o espírito que engendram e, por assim dizer, segregam o presente _que já não me foge, mas se desdobra ao longo de toda a minha duração” (GIL, 2005: 155; negrito meu). Nesta passagem vemos claramente a influência de Bergson em José Gil.

Vejamos o que fala Marco sobre a junção da intuição e da razão no processo criativo.

Marco Scarassatti

Marco ressalta que a composição de uma trilha é diferente, por exemplo, da composição que ele faz improvisando com o seu grupo musical Sonax (grupo de música improvisada).

Porque no Sonax você pensa fazendo, você reage àquilo fazendo. Nesse caso não. Nesse caso, você pensa, elabora, tem um *delay* maior para o acontecimento musical se realizar. A menos que o processo seja este. Mas senão, não. Tem que pensar, tem que ver o que está acontecendo, e nisso é diferente.

No caso do TANTAS e de outros, tem um trabalho de projeção mesmo, você projeta aquilo que você vai fazer. Você faz a leitura, aí você projeta, aí você pensa em como resolver cada cena e o todo.

Continuando a conversa com Marco, perguntei-lhe sobre as diferenças e as semelhanças entre as suas improvisações musicais no grupo Sonax e o seu trabalho de composição de uma trilha para um espetáculo.

Sobre as semelhanças, Marco respondeu:

A brincadeira é a mesma: que é você se colocar num desafio e depois ter o maior prazer com ele, que é o deleite da criação mesmo, na hora que você fala “puts, que legal, é isso! Então esse é o caminho.” Aí nesse ponto é igual. Mas o disparador de cada processo é diferente.

Perguntei a Marco se encontrar a porta de acesso para a composição de uma trilha (diferentemente da improvisação em ato) era um processo racional.

Mas, não existe isso de que uma coisa ser só racional ou só sensível. Talvez elas até sejam em casos isolados, mas em geral elas estão dentro de uma zona de aproximação. Quando você tem um insight, você vai falar que ele não é racional? Ele é racional também, mas ele é intuitivo e está no plano sensível. Mas, ele não é uma coisa sozinha, essa separação a gente faz depois para explicar as teses.

Segundo Bergson, a intuição só não é instinto porque é um salto sobre a base da inteligência. “De fato”, inteligência e intuição não existem separadas (BERGSON, 2005(a), GUIMARÃES, 2005), mas, “de direito” (DELEUZE, 1999). O autor as separa porque senão tudo seria apenas inteligência, cérebro e matéria. Para ele é preciso considerar o virtual, o espírito.

Portanto, a intuição não se exprime sem a inteligência. Ela **não** é inteligente (ROSSETTI, 2004), mas usa a matéria (o mesmo território que o da inteligência) para se expressar, se materializar.

Mas, como nos alerta José Gil (2005: 79-80), devemos relativizar a importância da “expressão” para compreendermos o sentido da dança (e de toda arte) porque o sentido acontece na “circulação da energia que vem do fundo (quer dizer, do inconsciente do corpo) e vai para a superfície (os músculos, a pele, as articulações visíveis do corpo); e o ‘fundo’ possui diferentes estratos, mais ou menos profundos, mais ou menos suscetíveis de emergir”. Ou seja, o virtual pode ser expresso ou atualizado em diferentes graus.

Mas, há mais na intuição e no virtual do que a inteligência consegue dar forma.

(Márcia) Existe a criação artística só na cabeça? Você se realiza com ela? É arte?

(Marco) O que é o criar? São os arredores. Então, é o antes do criar, que já é o criar. Então, quando você começa a pensar (em instrumentos musicais que são esculturas), você não está pensando no som que ele faz ou na forma que ele tem, mas você está pensando nos dois juntos.

Se a gente pensar na arte para o outro, ela precisa ser comunicada. Agora, se a gente pensar a arte como algo que agencia transformações na gente num plano estético e ético, a existência dele (de um objeto sonoro), está garantida no fato de eu pensar ele.

Mas também o fato de eu contar para você, contar para outro, torna ele existente.

Nesse sentido, a boa mentira é genial, inclusive eu acho que quando a criança começa a mentir, é o domínio que ela tem da linguagem, que ela percebe que a palavra inventa o mundo. Ela tem o poder da realidade, que é perigozíssimo, é um instrumento de poder; pois na hora em que você fala, você está criando o mundo, você está

reorganizando o mundo ao seu redor.

Abel Saavedra

Abel, com outras palavras, parece dizer o mesmo que Marco, ou seja, a criação pode ser sim só mental/espiritual.

Sobre o processo de criação de um boneco, Abel disse que ele parte de uma visão/imagem, confecciona o boneco usando (em cada caso) vários tipos de material (argila, espuma, borracha...) e inicia a outra descoberta do boneco, manipulando-o. Nessa fase, o boneco já está, então só resta novamente descobri-lo. Quando monta um espetáculo com o boneco, são apresentadas apenas algumas facetas e descobertas desse boneco.

Ele também cita nossas descobertas de vozes no Íterim⁸⁰ _ “as vozes dos nossos corpos já estavam lá, bastava-nos descobri-las”.

Portanto, para Abel as “descobertas” ocorrem tanto numa visão, por exemplo, dirigindo um carro; quanto ocorrem procurando e praticando simultaneamente uma voz, testando a manipulação de um boneco e mesmo buscando a relação com o público em cena. Mas, Abel deixa claro que a **função do artista é retomar em cena, ou colocar em forma, “as visões que nos elevaram ou que nos completam em algum momento”**.

Perguntei-lhe quais eram as semelhanças e as diferenças entre as descobertas de um boneco, da luz, da direção, do ator; independentemente de serem uma visão de fora do fazer ou uma execução do corpo em movimento.

⁸⁰ Abel Saavedra participou também do grupo Íterim em 2002.

Para Abel todos os tipos de descobertas, são momentos de “visão”. Entre todas elas o que é semelhante é o instante, uma qualidade do momento. Mas, por outro lado, são sempre diferentes, pois, cada vez, se concretizam/materializam de um jeito.

Assim, parece que Abel percebe uma mesma qualidade de tempo quando ocorre uma descoberta.

Para mim, esses momentos de descoberta são momentos de intuição.

A intuição é um acontecimento do tempo atual. Mas a intuição é pessoal. É um **conhecimento** instantâneo mais ou menos executado pelo corpo (mas sempre executado pelo corpo). A intuição é a **consciência** do corpo sem órgãos e sem eu, é o saber-se singular fazendo-se atual e conectado com o todo atual e virtual, o todo presente e passado.

Na intuição, corpo e pensamento estão intrinsecamente conectados. Se sonho, divago, imagino⁸¹, tenho uma visão, ou uma idéia..., tenho uma intuição que se materializa em imagem. E, segundo Bergson, imagem é matéria e matéria é imagem. Sensação é imagem também. E imagem, sensação e inteligência estão no mesmo território para Bergson, o território da natureza da matéria.

No caso do artista cênico, a sua função é a expressão. A expressão, que considero como uma das tarefas do artista, envolve o desejo de encontro com outro corpo vivo, que no limite chega a ser um desejo de encontro com outras próprias durações de si mesmo. A expressão é o agenciamento no plano da imanência. A expressão é a tentativa de colocar o desejo em formas. Mas,

⁸¹ Posso ter uma imaginação passiva executada principalmente no território do pensamento e uma imaginação ativa, mais sensorial e executada também no movimento e nas sensações do corpo.

notemos: a expressão não é o sentido da arte; o sentido está no **movimento** do desejo dos inconscientes e das virtualidades à expressão sempre defasada na superfície material e atual.

Então, uma imagem mental, executada principalmente no pensamento, por si só não é expressão, ela é mais e menos que a expressão. Mais, porque sem a percepção da imagem, a expressão não existiria. E menos porque a imagem nunca dá conta totalmente do desejo da expressão, há virtualidades à sua volta (GIL, pg. 96). A expressão envolve sentido, envolve a linguagem e a comunicação, envolve o outro, e conseqüentemente envolve a defasagem entre o virtual e o que se atualiza.

Portanto, passemos ao problema da expressão na arte ou o seu desejo.

3º. Problema: O desejo da criação.

Dos problemas anteriores resultou novamente o problema tratado principalmente no terceiro capítulo, qual seja, o motivo do desejo de fazer arte. Por que não contentar-se com a contemplação?

Tiche Vianna

Todo o trabalho de sala acaba resultando em algo. Senão é tudo muito espontâneo. Pode-se anotar algumas coisas, mas não resulta em algo teatral.

Só faz sentido, pra mim, o teatro enquanto criação da expressão. A expressão é um desejo. A criação é a transformação da minha personalidade num compartilhamento. Transformar uma patologia individual em mitologia. Então, não me interessa a relação com um espectador testemunha. O espectador tem que ser cúmplice da criação. Aliás, ele é o criador da obra final, na minha opinião.

Então, como eu quero sempre encontrar MODOS de fazer teatro, é necessário, para

mim, estabelecer um percurso.

No percurso de trabalho, pra mim, existe um primeiro momento que é contato, é perceber o que é o meu material, o que eu tenho na minha mão. E isso envolve tudo: o tema, o que me move pra fazer, envolve a minha pessoa (está ligado a mim e ao momento que eu estou vivendo: quem sou eu agora). Esse é o primeiro momento do trabalho. Porque tudo o que a gente faz é recorte. A gente sempre está trabalhando com parcialidade, nunca com totalidade. Na minha opinião, tudo em nós é parcial, depende do momento que você está vivendo, depende das pessoas que estão em torno, depende do que está te acontecendo, o que está acontecendo no mundo, a sua relação de mundo, enfim... tudo isso é um recorte. Então, nesse primeiro momento você tem que saber tudo que está ao seu redor.

O momento seguinte ... (Mas tudo isso é fluxo, né. Não é pára, acabou e começa o outro.) O fluxo te leva, com esse material todo, a começar a criar, sem se preocupar em escolher, sem se preocupar em ordenar, organizar... Então, esse é o momento da criação, que é pegar todo o material que você tem e começar a lidar com ele, começar a viver isso, dar vida a tudo isso, presentificar (e o criar é isso, né). Ao presentificar você descola, tira do lugar, sai, bagunça, caos! Esse momento é o momento mais caótico do trabalho. E dura muito tempo. É o momento de maior intensidade, é o mais difícil e é o momento de maior desistência. Ali tudo se define. Inclusive a qualidade do que você vai fazer, porque você pode desistir, interromper, dar um acabamento e dizer: beleza, agora vamos terminar. Então, esse momento é o mais complexo e é o momento que você está criando em cima de criação, criando, criando, criando... Esse momento também se esgota. Ele chega num ponto em que isso tudo foi apresentado. Então, todo aquele primeiro material que você tinha (brummm) se transformou.

Com essa transformação, você começa a escolher. O momento anterior vai finalizando já se definindo escolhas. Quando você começa a separar esse material, o que você tem, o que você vai levar adiante e o que você vai abandonar, é que você monta (um espetáculo, por exemplo). Aí é montagem, porque você vai pegar tudo isso que você tem e organizar, estabelecer o que vem primeiro, o que vem depois, qual a sequência que você vai dar. Eu acho (acredito sempre) que é essa a parte mais rápida do trabalho. E, pra mim, a mais fácil; onde tudo se traduz, eu olho pras coisas e tenho certeza absoluta de onde é que elas vão (mesmo que isso depois seja modificado, com a experiência do público), ou se eu não tenho uma certeza absoluta, eu tenho uma dúvida absoluta. Porque, às vezes, acontece isso, você não tem a certeza absoluta porque você vai precisar do público para ter certeza, mas você tem uma dúvida absoluta: você sabe o quê que você está perguntando.

Tiche também define que criação, para ela, é como uma pesquisa. Na pesquisa há um desejo ou um agenciamento rumo a algo, há a defesa de uma hipótese. Há mais risco também. Então, ela precisa colocar a sua pessoalidade

em sua criação porque senão, vira quase um estudo, uma organização, ou uma pequena criação dentro de uma função (no caso, a função da direção).

Interessante observar que Tiche fala de criação como desejo, ou seja, um agenciamento de sentimentos, pensamentos e vontades que lhe inquietam. Poderíamos também falar de uma “emoção criadora” que lhe impulsiona.

Marco Scarassatti

Da mesma forma, Marco fala em “demanda interna”.

Respondendo-me porque faz música:

É quase uma obsessão, que vem de uma demanda interna para eu me sentir em transformação, que é dar vazão a isso criando. Eu dou vazão a essa minha demanda criando. E o que mais me toca não é a música em si, mas é ela relacionada a outras linguagens e expressões. É a materialidade da música, materialidade, então, de algo “imaterial”. [...] Esse é o trabalho que mais me realiza do ponto de vista artístico, porque ao transformar esses objetos, eu me sinto me transformando. E sinto neles a minha transformação.

É essa relação que eu gosto de fazer da música, ou melhor, da sonoridade, ou do som como matéria, com outras expressões como cinema, teatro, dança e artes plásticas. E desde que eu me conheço como músico, a música me possibilitou ler as outras artes a partir do que eu intuía ser os processos criativos.

Perguntei-lhe sobre a sua realização compondo.

Acho que o compondo seja o momento do maior prazer. Porque o compor não é só a realização, mas ele é a projeção daquilo que você quer realizar. É um pouco dos “arredores do amor” do Fernando Pessoa, são eles que valem a pena. É aquele momento que está ali, ali em estado de latência. Esse momento em que você está projetando o que você pode fazer e aí você vai descobrindo os caminhos, pra mim, é insuperável.

(Márcia): Qual é o papel, para você, da emoção nessa sua pulsão de transformação de si criando a materialidade de um som?

Como falar que não tem ou tem (emoção). É junto. É indistinto, pelo menos pra mim.

Eu me lembro quando eu era adolescente, em que eu gostava muito de escrever poesia. E era um trabalho árduo escrever poesia para mim, só que na medida em que eu começava a ver que naquela poesia em si eu tava pegando o jeito dela, ia dando um

prazer quase orgasmático. Por isso que eu acho que é junto, não dá para falar que é o emocional ou é o racional.

Eu acho que esse instante de criação é um momento de salto. Cada uma dessas divisões que a gente faz arbitrariamente depois, cada uma delas se mobiliza para gerar, para a criação. O emocional (que emocional é esse?) e o racional não existem sozinhos. Mas pensando então que eles estão separados, acho que no momento de criar, cada um empresta o melhor de si para a junção, então aí a criação é coletiva internamente. E (a emoção e a razão) se comunicam!

Assim, complementando com a minha reflexão teórica inspirada nos filósofos escolhidos, relembro que a intuição (que nos coloca na criação artística e não deixa de prescindir da inteligência) é amalgamada, como no anel de Möbius, à emoção criadora do artista (que impulsiona o desejo da arte ou o desejo do novo). A emoção criadora propulsiona a expressão, tal meio de trânsito é afetivo e impregnado de virtualidades e nele ocorre a comunicação de inconscientes (GIL, 2005).

Desse modo, lembro-me de uma fala do artista plástico Marcos Chaves, em palestra no dia 11 de setembro de 2009, no Café Filosófico da CPFL Cultura⁸², em Campinas, que definiu o artista como aquele tem a **coragem** e a **disponibilidade** de dedicar-se à vida e conseqüentemente à arte, pois a arte está na vida e vice-versa, basta educar o olhar e agir.

E, segundo José Gil, o que diferencia o cotidiano da arte é que, no cotidiano, signos se sobrepõem às forças invisíveis, o atual tende a absorver o virtual, e assim saímos do território da arte. Para mim, a comunicação da arte requer que o regime de expressão do sentido seja o regime da intuição e da

⁸² Módulo “Desafios Contemporâneos _ a arte”, com Viviane Mosé (poetisa e filósofa), Henrique Dias (ator e diretor teatral) e Marcos Chaves (artista plástico).

duração do real. Entre a arte e a vida cotidiana, há apenas uma diferença de graus na combinação entre atual e virtual.

Enfim, entrevistar os artistas colaboradores do processo de montagem do TANTAS OUTRAS QUANTAS me fez aprofundar, a partir de olhares diferentes do meu, as questões e conceitos sobre os quais refleti anteriormente. A conversa com Tiche me fez diferenciar melhor a criação como desejo e a idéia como manifestação de uma intuição e, portanto, diferenciar melhor a criação e a intuição. A conversa com Abel, me fez pensar sobre ter uma intuição mental (“visão”) e ter uma intuição manifestada instantaneamente numa ação corpórea. E, a conversa com Marco me fez diferenciar melhor o desejo de comunicação e o desejo de transformação pessoal.

Assim, constato que também nos processos criativos desses outros artistas intuição e inteligência andam juntas e não desconectadas.

Quanto à hipótese de que no processo conjunto de montagem do TANTAS OUTRAS QUANTAS aconteceram encontros de durações entre nós, primeiros criadores do espetáculo, constato que esses encontros foram pontuais, mas quando ocorreram concentraram em algumas atualizações a potência de uma gama imensa de memória (virtualidades) que são exemplos, para mim, de experiências artísticas. Sem contar que, evidentemente, em cada proposta de cada criador, em grande parte, houve atualizações de suas próprias durações no ato da concretização de uma música, de um objeto de cenário, da concepção de uma luz ou de uma indicação da direção.

Caminhamos por processos mais e menos intuitivos de sentido e também por processos mais e menos inteligentes de signos. A partir de Cecília Salles (2006), vejo que se trata de uma experiência comum nos processos criativos de vários artistas. Nem tudo é fluência, há também etapas truncadas nas quais organizamos para fluir.

Assim, a relativização de minha hipótese inicial sobre o encontro de durações no TANTAS, não desqualifica artisticamente o espetáculo, pois a percepção do “novo” deste solo, dá-se agora nas apresentações, na quais a busca passa a ser o encontro com as múltiplas (e una) durações das pessoas presentes.

Também não há uma negação da hipótese lançada no primeiro capítulo sobre a dramaturgia como atualizações de sentido, ou como encontro de durações. Como dito, podemos pensar nas atualizações ou como “escolhas” racionais ou como intuitivas. Assim, o sentido depende do grau de consciência do corpo investido em cada ato, podendo variar do signo ao sentido como devir.

Dessa forma, o encontro de durações torna-se um desafio para as apresentações do TANTAS e para outros futuros processos de montagem.

Capítulo 6 _ A dramaturgia no encontro com o público _ a Intuição da Duração

Retomemos a questão levantada no último capítulo: o público de um espetáculo teatral é realmente criador?

Segundo John Dewey, que foi influenciado pelo empirismo do início do século XX, a experiência artística caracteriza-se necessariamente pela ação e pela percepção, tanto quanto tratamos do artista em ato de criação, quanto tratamos do público que assiste um espetáculo.

Não é tão fácil, para o caso daquele que percebe, ou seja, do apreciador, entender a união íntima do fazer e do padecer, como sucede com relação ao caso daquele que produz. Somos dados a supor que o primeiro simplesmente absorve aquilo que se encontra em forma acabada, em vez de compreendermos que tal absorção implica atividades comparáveis às do criador. Não obstante, receptividade não é passividade. É também um processo que consiste numa série de atos de resposta que se acumulam, direcionados para a culminância objetiva. De outra maneira, o que haverá não será percepção, e sim reconhecimento. A diferença entre os dois é imensa. O reconhecimento é a percepção detida antes que tenha oportunidade de desenvolver-se livremente. No reconhecimento há o princípio de um ato de percepção. Mas não é permitido a esse começo pôr-se a serviço do desenvolvimento de uma percepção plena da coisa reconhecida. É detido no ponto em que será posto a serviço de qualquer *outro* propósito, assim como reconhecemos um homem na rua a fim de cumprimentá-lo ou de evitá-lo, não para vê-lo com o propósito de ver quem é (DEWEY, 1980: 102).

Para Dewey, o aspecto estético da experiência artística (como também de qualquer outra **experiência** sem o “interesse” artístico) caracteriza-se por uma recepção ativa.

Porque, para perceber, um espectador precisa *criar* sua própria experiência.

E sua criação tem de incluir conexões comparáveis àquelas que o produtor original sentiu. Não são as mesmas, em qualquer sentido literal. Não obstante, com o espectador, assim como com o artista, tem de haver uma ordenação dos elementos do todo que é, quanto à forma, ainda que não quanto aos pormenores, a mesma do processo de

organização que o criador da obra experimentou conscientemente. **Sem um ato de recriação, o objeto não será percebido como obra de arte.** O artista selecionou, simplificou, clarificou, abreviou e condensou de acordo com seu desejo. O espectador tem de percorrer tais operações de acordo com seu ponto de vista próprio e seu próprio interesse (Op. cit.: 103, negrito meu).

Segundo Tiche Vianna no capítulo anterior, o público cria uma lógica para receber um espetáculo. Da mesma forma que o artista, o público, na função da recepção, precisa se colocar numa postura de atenção, esforço e concentração em fluxo, buscando a percepção do acontecimento.

Mas, poderíamos dizer que a criação do público é ativa na passividade, enquanto a criação do ator (ou do artista) é passiva na atividade, como diz Grotowski ao afirmar que o ator deve ser ativo na percepção e passivo na ação, mesmo tendo uma ação a cumprir. Ou, como diz Tadashi Endo no próximo capítulo: num espetáculo de butoh, mostra-se sem querer mostrar.

Dessa forma, como fala Marco Scarassatti, o artista cria o dispositivo para que a relação e, conseqüentemente, a arte aconteça _ a sublimação da arte seria quando não houvesse mais dispositivos para que nós percebêssemos a arte.

Então, como reflexão, desloquemo-nos do empirismo para a ontologia da arte, ou para a estética.

Um objeto é peculiar e predominantemente estético, produzindo a satisfação característica da percepção estética, quando os fatores que determinam o que quer que possa ser chamado *uma* experiência elevam-se por sobre o limiar da percepção, e são tornados manifestos por si próprios (DEWEY, 1980: 105).

Dewey, nessa citação, se aproxima, por exemplo, de Deleuze, que pensa a obra de arte como um “bloco de sensações” que **dura** e que é um campo de ações de forças (DELEUZE, 1992; 2007; DELEUZE & PARNET, 1988-1989).

Deleuze define a obra de arte como um composto de afectos e perceptos que se sustentam por si mesmos. É interessante que esse autor, cria dois conceitos (afecto e percepto) e os nomeia semelhantemente a afecção e a percepção, embora deixe claro que não se trata das mesmas noções. Como José Gil, que fala do plano da imanência que sustenta a arte, Deleuze descola o lugar da arte, ou o afecto e o percepto, da relação pessoal de quem faz e de quem percebe a obra de arte.

Porque perceptos não são percepções. O que é que busca um homem de Letras, um escritor ou um romancista? Acho que ele quer poder construir conjuntos de percepções e sensações que vão além daqueles que as sentem. O percepto é isso. É um conjunto de sensações e percepções que vai além daquele que a sente [...].

[...] Não há perceptos sem afectos. Tentei definir o percepto como um conjunto de percepções e sensações que se tornaram independentes de quem o sente. Para mim, os afectos são os devires. São devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles. O afecto é isso. Será que a música não seria a grande criadora de afectos? Será que ela não nos arrasta para potências acima de nossa compreensão? É possível (DELEUZE & PARNET, 1988-1989: letra I).

Não se trata de efemeridade, esclarece José Gil, trata-se do plano virtual do movimento, ou o plano da imanência, ou o plano zero de movimento no qual a arte toca e obtém seu sentido e sua duração.

É o plano da imanência que desdobra a continuidade de fundo bem como todos os movimentos que têm lugar no espaço coreográfico. O que vemos para além do, e graças ao visível não é efêmero como as seqüências de movimento ou os gestos-signos do bailarino. Está sempre presente, e a dança desenrola-se nessa superfície permanente, independente dos gestos e só existindo através deles, permitindo a coexistência de todos os movimentos e não se movendo (não ficando em repouso), vazia, autônoma e envolvendo signos e corpo, pensamento e movimento do bailarino e do espectador. É o plano zero de movimento que não é repouso, mas um vazio específico de movimento (GIL, 2005: 43).

Portanto, a efemeridade (ou a “coreografia do tempo”) é a “condição” da percepção da arte, mas não é a essência da arte.

Ao mesmo tempo que apresenta uma sucessão de movimentos visíveis do corpo, toda dança cria *um fundo de movimento desaparecente (mouvement disparaissant)* que só ele torna possível o surgimento das formas e a sua visão “efêmera”. Neste sentido _ de uma efemeridade construída, que é própria de toda a dança _, não há forma efêmera a não ser sobre um fundo de desaparecimento. Por outras palavras, o desaparecimento, o “invisível”, a “não-inscrição” constituem espécies de écrans virtuais, de *coreografias negras* que acompanham necessariamente qualquer seqüência deliberada de movimentos dançados (Op. cit.: 161-2).

Defrontamo-nos então com um problema: como transportar para uma ontologia, uma experiência pessoal? Como realmente passar do empirismo para a ontologia? Como passarmos da duração psicológica de cada ser que percebe a age na experiência artística para a duração ontológica da arte?

Segundo Deleuze, Bergson não encontra dificuldade na passagem. A passagem do uno-múltiplo (experiência pessoal) para o múltiplo-uno (o todo da experiência) se dá pela **percepção/sensação atenta do presente** (tempo atual), o qual é a contração de todo o passado ou, em outras palavras, é a contração atual de toda virtualidade.

Assim, a noção de contração (ou de tensão) nos dá o meio de ultrapassar a dualidade quantidade homogênea - qualidade heterogênea, e nos permite passar de uma à outra em um movimento contínuo (DELEUZE, 1999: 58).

Ou seja, por meio da duração, representada pela imagem do cone bergsoniano, Bergson nos mostra que o presente além de ser memória-lembrança é memória-contração⁸³. Assim a passagem da duração pessoal para a duração ontológica (o lugar da arte) está na extensão, no tempo atual, na sensação, ou na micro-percepção e no corpo de consciência, como diria José Gil.

A consciência não se abre apenas “para frente” para centrar num objeto que, na

⁸³ [...] o próprio Eu [Moi], por sua vez, é tão somente um caso entre outros na duração (DELEUZE, 1999: 59). [...] Tudo se passa como se o universo fosse uma formidável Memória (Op. cit. 61).

percepção, deve aparecer em “carne e osso”. Temos de considerar um outro tipo de abertura (aquela que tem estado sempre em causa ao longo deste livro): “para trás”, em direção ao corpo e já não diretamente em direção ao mundo.

[...]

Aqui reside a primeira grande diferença desta abertura “por trás”, pelo seu lado noturno, da consciência ao mundo: é com as forças e a energia do mundo que ela se conecta, antes de “perceber” os seus objetos.

A consciência do mundo abre-se ao mundo graças ao corpo. Por sua vez, o corpo abre-se e multiplica as suas conexões com o mundo.

Este mundo é o das forças e das pequenas percepções. Através dele, a consciência dá-se um campo imenso, um campo infinito que cobre o sentido e engloba todo o pensamento. É a força de contágio, que doravante religa a consciência ao mundo, que vai permitir toda a arte (GIL, 2005: 142-3).

Portanto, baseando-me nos três autores (BERGSON, DELEUZE e GIL), a percepção dilatada do corpo, ou seja, a intuição, que dilata a percepção do corpo para além de si, propicia perceptos. Também a intuição, ou seja, o saber-se no todo movente (na duração), cria “affectos musicais”⁸⁴, uma emoção muito além de uma simples representação, “forças de afeto e de contágio” que só circulam no plano da imanência.

Para Deleuze, a sensação é ritmo, é vibração. No livro *Lógica da Sensação* (2007), o autor define a sensação como sendo o ligamen para os perceptos e affectos da arte. A sensação tem sua lógica, sua tensão, seus paradoxos e, por isso, é também sentido.

Por seu lado, José Gil também fala da “placa vibrátil” do corpo que possibilita a comunicação de inconscientes. “Em outras palavras, o corpo de

⁸⁴ Termo usado por Deleuze (DELEUZE & PARNET, 1988-1989). Mas, Bergson, tratando da “emoção criadora”, exemplifica-a como “emoção musical”:

“Parece-nos, enquanto a ouvimos, que não poderíamos querer outra coisa senão o que a música nos sugere [...]. Somos a cada instante o que a música exprime, seja a alegria, a tristeza, a piedade, a simpatia. Não apenas nós, mas também muitos outros, mas todos os outros também. Quando a música chora, é a humanidade, é toda a natureza que chora com ela. Na verdade, ela não introduz esses sentimentos em nós; antes, ela nos introduz neles, como transeuntes que se compelissem a uma dança” (BERGSON, 1978: 33).

consciência é a consciência do corpo tornada placa vibrátil de comunicação de inconscientes” (GIL, 2005: 122).

Mas... entrar na duração do corpo e do mundo não é tarefa fácil. No mínimo exige treinamento (experiência) de uma atenção que me coloca na duração e, evidentemente, exige desejo.

Relato a seguir minhas experiências nas tentativas de inserir-me na duração em cada apresentação do TANTAS OUTRAS QUANTAS⁸⁵.

Organizo essas experiências em três temas: a produção das apresentações, o olhar ou a consciência, a recriação da codificação, as velocidades das cenas; temas que são, na verdade, desencadeamentos de um único tema: **o preparo do corpo e da consciência do corpo**.

A produção das apresentações.

A estréia do TANTAS foi dia 19 de novembro de 2004. Em seguida, houveram mais dois dias de apresentações na sede do Lume, em Campinas. Naqueles três dias, contei com todo o apoio de Abel, Marco, Tiche e Ésio, além de toda a infra-estrutura técnica e do pessoal administrativo da sede do Lume.

Minhas apresentações seguintes só aconteceram em março de 2005, no Barracão Teatro, em Campinas, e no Finge, em Curitiba. Ali começou a itinerância do TANTAS por outros espaços, muitas vezes com pouca infra-estrutura técnica e

⁸⁵ Até o final do ano de 2009, tinha feito 33 apresentações deste solo.

de pessoal de apoio, e, geralmente, eu e mais um técnico tendo que montar cenário, luz e som em poucas horas antes do espetáculo. Na maior parte das vezes, uma correria! E, o começo de outro aprendizado: como, depois de horas de trabalho corrido, em que se resolvem vários problemas de montagem de luz, cenário e som, eu, atriz, me concentro para a cena?

Estou aprendendo, e creio: é uma questão do corpo e do treino da consciência do corpo. Claro que quanto mais infra-estrutura houver e quanto mais funções forem divididas, a passagem para um estado cênico se torna mais fácil. Mas, tenho cada vez mais conseguido, mesmo em condições adversas, buscar e manter esse estado de concentração.

Com o tempo, fui aprendendo que eu preciso de um tempo de no mínimo 30 minutos de concentração antes de cada início da apresentação, no qual preciso focar minha atenção no espaço interno e externo do meu corpo. Um trabalho que realmente requer treino e o próprio tempo. Porque é necessário um tempo para a passagem de um estado corpóreo cotidiano, voltado para o futuro e para a eficiência, para um estado corpóreo cênico, em que a atenção está voltada para o tempo que se atualiza. É necessário um tempo de preparação ou de passagem para o início do teatro.

Outro problema é não deixar desconcentrar-me com os problemas técnicos que sempre ocorrem durante as apresentações. Ou melhor, a intenção é perceber, usar e deixar passar os “erros” técnicos, como uma luz ou uma música que aparece (ou não aparece) na hora devida. Creio que estou aprendendo a deixar passar os efeitos dessas “intercorrências” mais rapidamente, ou seja, estou voltando mais rápido à relação com a sequência da cena e com o público.

O olhar ou a consciência.

No capítulo 3, relatei a mudança percebida quando deixei de trabalhar sozinha e passei a fazer a mimesis corpórea olhando para a diretora.

A consciência do corpo teve que se expandir para além do meu corpo, ou seja, englobou não só a percepção do meu corpo como também a percepção da reação do público. Ou ainda, em outras palavras, meu olhar deixou de ser preponderantemente interno para ser interno & externo. Esse olhar ampliado já ocorria em alguns momentos intuitivos da pesquisa no Íterim e no processo de codificação de matrizes, mas, diante da diretora e com a mimesis corpórea, a consciência interna & externa do corpo ficou explícita, para mim.

Em 2007, quando voltei a circular com o espetáculo, depois de um intervalo de dois anos devido à minha gravidez e o primeiro ano de maternidade, tive grande dificuldade em restabelecer a tensão do olhar interno & externo do corpo.

A minha retomada partiu da memória das ações; mas, nesse caso, tratou-se de uma memória externa ao corpo, representativa, pois partiu de um esforço de pensamento que rememorava as ações de um corpo passado. O que se atualizava nesse rememorar era apenas o pensamento da inteligência e não também a ação daquela lembrança.

Explicando melhor. Meu corpo esqueceu a organicidade das ações devido à falta de treino. Através de um esforço do pensamento em lembrar, eu conseguia lembrar⁸⁶, mas não havia fluxo com o presente. O olhar voltava-se apenas para o

⁸⁶ As anotações e as gravações da pesquisa de campo e da montagem e o texto ajudaram na rememoração e na retomada do espetáculo.

passado e, dessa forma, ou eu me voltava muito para a técnica (tentando fazer um exercício esquecido) e fechava o meu olhar para o meu em torno, ou, se eu me voltava para o externo (olhar alguém da platéia, por exemplo), esquecia-me de meu corpo e o rigor da ação. Enfim, não havia fluxo entre pensamento e ação.

Coincidentemente, nessa fase, eu estava apresentando o TANTAS em palco italiano, com a platéia distante do palco. Então, essa distância criava em mim, um “ensimesmamento” ainda maior. E, mesmo quando eu olhava o público, não era um olhar suficientemente poroso para possibilitar mais amplificados fluxos de inconsciência-pele.

Percebi que a retomada das ações codificadas do espetáculo, não dependia apenas da memória-lembrança. É necessário um corpo pronto para executar a memória-contração e que a memória possa ser esquecida enquanto passado, ou seja, se torne presente durante.

Atualmente, creio que, por ter retomado o treino corpóreo para a montagem de um outro espetáculo teatral⁸⁷ e pela própria prática da cena com o TANTAS, tenho praticado mais esse duplo olhar ou esta dupla consciência do corpo em arte: a consciência do corpo treinado que contrai em si toda a memória do processo criativo do TANTAS e a consciência dilatada que se volta para o passado e possibilita descobertas.

Além do mais, o espetáculo voltou a ser feito em espaços intimistas, o que tem propiciado uma troca maior (não só de olhares, mas de diferentes tensões) com o público.

⁸⁷ Montagem do espetáculo teatral “Sinfonia para Ninguém ouvir”, projeto do Barracão Teatro.

Mas, devo esclarecer: essa evolução que relato não é certa. Creio sim, que há uma evolução com a prática, o treino do corpo e da consciência do corpo, mas intuir a duração nunca é certo. Quanto maior a experiência do corpo e do olhar, maior a **probabilidade** de tocar a arte, mas este momento nunca será certo a priori.

A recriação da codificação

Com o passar do tempo, a lembrança dos entrevistados-colaboradores, que dialogava inicialmente com o presente do meu corpo em cena, tem-se esvaecido cada vez mais. Agora, acesso muito mais a memória muscular de meu próprio corpo para chegar à mimesis; ou acesso os meus punctuns corporais (FERRACINI, 2004); e creio estar na mimesis corpórea quando minha ação se sobrepõe simultaneamente à memória do meu corpo para aquela ação. Creio haver um intervalo de articulações e tensões corpóreas no qual me coloco (nunca exatamente no mesmo ponto) e que me acessam ao corpo-mimesis.

Faço uma comparação desse processo com o processo de aprendizagem das palavras na alfabetização. Quando aprendi a ler e a escrever, por exemplo, ler a palavra “lata” me remetia aos detalhes de composição das sonoridades de todas as letras. Hoje, a memória desses fonemas e monemas se atualiza em meu corpo toda vez que digo “lata”, mas a consciência pode esforçar-se em outras relações de memória-presente, de durações, que antes, a necessidade do aprendizado direcionava. Hoje, há outras necessidades que também direcionam.

Uma delas, inclusive, pode ser a intenção de fazer durar a sonoridade dos fonemas e monemas.

Atualmente, em primeiro lugar, sinto meu corpo e poucas vezes a imagem-lembrança do entrevistado se atualiza. Por outro lado, algumas vezes surgem novas imagens. Portanto, hoje em dia, vejo que meu corpo já aprendeu o exercício, então me volto para outras relações do meu interno&externo presente, ofertando-lhe novas e amplas possibilidades e “escolha”.

Que acontece quando uma de nossas ações cessa de ser espontânea para tornar-se automática? A consciência se retira dela. Na aprendizagem de um exercício, por exemplo, começamos por ser conscientes de cada um dos movimentos que executamos, pois eles vêm de nós, resultam de uma decisão e implicam uma escolha; depois, à medida que estes movimentos se encadeiam entre si e se determinam mais mecanicamente uns aos outros, dispensando-nos assim de decidir e escolher, a consciência que temos deles diminui e desaparece. Quais são, por outro lado, os momentos em que nossa consciência atinge maior vivacidade? Não são os momentos de crise interior, em que hesitamos entre duas ou várias opções, quando sentimos que nosso futuro será o que dele tivermos feito? As variações de intensidade de nossa consciência parecem, pois, corresponder à quantidade mais ou menos considerável de escolha ou, se quiser, de criação, que distribuímos sobre nossa conduta (BERGSON, 2005: 108-9).

A esse respeito, conversando com Julia Varley, atriz do *Odin Teatret*, no curso “Como Pensar através de Ações”⁸⁸, ela disse que, num espetáculo já há muito em repertório, descobrir coisas novas na cena dependia muito do público, da relação com os outros atores, enfim, do momento. Mas, não se preocupava com isso, preocupava-se, sobretudo, em sentir e perceber seu corpo nas suas ações; as associações e imagens, quando vêm, são efeito.

Perguntei a Julia sobre o que vinha antes na “repetição”: a imagem ou o impulso corpóreo? Ela me respondeu que quando estava começando a repetir

⁸⁸ Brasília, dezembro de 2008.

uma ação, eles vinham juntos, mas, quando o corpo já sabe os impulsos, há espaço para novas imagens e elas vêm depois.

Como Júlia⁸⁹, o meu desejo é realmente perceber o novo a cada apresentação, o que não é tarefa fácil, principalmente num espetáculo onde as ações são codificadas. Mas, a dificuldade não é devida ao fato de ser um espetáculo coreografado. O desafio da experiência artística é que ela nunca está dada. Parafraseando Nietzsche, fazer o acaso curvar-se diante de si para entrar, é tarefa para gigantes.

As velocidades das cenas

Observo que tenho mais facilidade em perceber o fluxo do virtual diferenciando-se em atual quando estou num ritmo lento de ação. Parece que percebo melhor a duração na lentidão.

No estado de “não mexer o vento”, a atenção fica maior e conseqüentemente a percepção mais apurada. Nas ações mais rápidas, não há tempo para essa percepção (urgência do ato). A percepção ocorre, mas numa esfera mais de sensação, sem ir muito para o intelecto (Diário, 19 de outubro de 2007).

Lehmann (2007), falando sobre a “estética da duração”, uma das “técnicas” contemporâneas que ressaltam o tempo, objetivando a sua percepção direta.

⁸⁹ “À magia de uma atriz em cena, à sua capacidade de capturar a atenção, somam-se também o rigor e o tempo de experiência, a necessidade pessoal, a confiança na prática e a própria convicção e sorte” (Júlia Varley)

Afirma que “o tratamento consciente da duração” dá-se com a “*dilatação temporal*”, como a imobilidade, o teatro da lentidão e a repetição⁹⁰.

Verificam-se elementos de uma *estética da duração* em numerosos trabalhos teatrais da atualidade [...]. Com o “teatro da lentidão”⁹¹ desenvolvido por Robert Wilson, pode-se falar pela primeira vez de uma autêntica estética da duração. Surpreendido, abalado, sensorialmente seduzido ou mesmo hipnotizado, o espectador experiencia a lenta passagem do tempo. Toda percepção é reconhecidamente percepção diferenciada, de modo que se sente nitidamente a diferença do ritmo perceptivo em relação ao andamento habitual da vida e do teatro. O tempo cristaliza e transforma o que é percebido; o objeto visual sobre o palco parece acumular tempo nele mesmo. A partir do curso do tempo surge um “presente contínuo”; para usar os termos de Gertrude Stein, modelo de Wilson. O teatro se assemelha a uma escultura cinética, torna-se escultura do tempo. Isso vale a princípio para os corpos humanos, que em razão de seu movimento em câmara lenta se convertem em esculturas cinéticas, mas também para o quadro teatral em geral, que em virtude de seu ritmo “não natural” dá a impressão de uma cadência peculiar _ a meio caminho entre a de uma máquina e a do teatro de marionetes (LEHMANN, 2007: 306-7).

Na “estética da duração”, a duração não ilustra a duração, mas é a própria duração. Ou seja, nela percebemos a experiência teatral enquanto duração.

Percebo que em determinadas cenas mais lentas do TANTAS OUTRAS QUANTAS consigo perceber a duração daquele acontecimento. No entanto, nas cenas mais velozes, essa percepção muitas vezes me escapa.

O interessante é que Lehmann sugere o mesmo problema para a análise das montagens teatrais com o qual me deparo atualmente: “Como se comporta a

⁹⁰ A repetição, por ser o “mesmo” movimento que se repete, se aproxima da lentidão, mesmo sendo uma repetição rápida, no sentido de que põe a tona o tempo diferenciando-se.

⁹¹ “Essa técnica não deve ser reduzida a um mero efeito visual exterior. Se o movimento do corpo é tão desacelerado que o tempo de seu decurso parece como que ampliado com uma lupa, também o corpo é forçosamente exposto em sua concretude, como que focado pela lente de aumento de um observador e ao mesmo tempo “recortado” do *continuum* espaço-temporal como objeto artístico. [...] À tensão corporal e mental do ator, que realiza movimentos muito vagarosos, corresponde a tensão do observador, que se dedica a esse processo de percepção. As duas tensões, juntas, fazem o corpo se tornar uma *manifestação*. Ao mesmo tempo, o aparelho motor é *distanciado*: cada ação (modo de andar, de ficar parado, de se levantar, de sentar etc.) embora ainda reconhecível, é transformada em algo como jamais se vira” (LEHMANN, 2007: 341).

Por outro lado, o autor também menciona que, em oposição à lentidão e à “estética da duração”, desenvolvem-se estéticas da velocidade, nas quais se valorizam a percepção da simultaneidade.

vivência física e psicológica da duração em relação ao ritmo da encenação” (Op. cit.: 308)?

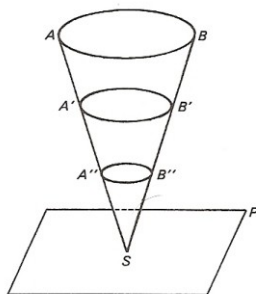
Tenho observado em atores e bailarinos consagrados que parece haver duas velocidades, como aponta José Gil, entre o ritmo rápido de uma ação e o fluxo ainda mais rápido do pensamento consciente da ação.

O gesto dançado não exprime significação precisa, porque todo o movimento em direção ao signo e à significação se encontra duplamente suspenso: a montante, pela retenção que a velocidade menor do movimento visível opera sobre si; a jusante, porque o fluxo do movimento “subterrâneo” adquire uma velocidade tal que o gesto nunca consegue igualá-la. Retenção e precipitação, eis os dois aspectos contraditórios que compõem o gesto dançado, como se a precipitação em querer atingir a velocidade máxima do fluxo reconhecesse a sua impotência e decidisse empregar a sua energia em reter-se; mas de tal maneira que a retenção não impedisse a velocidade de se desenrolar: pelo contrário, libertando-se de um fim, anima-se do interior, torna-se maneira viva de se dobrar desdobrando-se, de mostrar os circuitos de sentido do movimento invisível (GIL, 2005: 90).

Segundo o autor, nas ações velozes e orgânicas, a consciência do performer capta a velocidade da ação num ritmo ainda mais rápido que os movimentos visíveis do corpo. Parece-me, assim, que a maior velocidade está na atualização e não no fluxo das ações visíveis do corpo. Concluindo, a duração também é possível de ser vivida na velocidade.

No entanto, infiro que, nesse caso, o virtual esteja muito mais próximo do atual que na estética da lentidão. Mas, mesmo mais próximo, ou mais contraído, cada nível de virtualidade contém o todo virtual.

Voltemos ao cone bergsoniano:



Segundo Bergson, a consciência entra na duração do corpo no intervalo entre S (reações motoras e sensoriais) e AB (a totalidade das lembranças), sendo que esses extremos nunca são totalmente atingidos.

A consciência instala-se respectivamente em níveis mais ou menos contraídos se nos ligamos ao nosso presente reagindo motricialmente às reações sensoriais ou, opostamente, se “sonhamos”. Assim, cada corte A'B', A''B'' da figura acima representam diferentes estados de memória e consciência.

Mas cada um desses cortes é mais ou menos amplo, conforme se aproxime mais da base ou do vértice; além disso, cada uma dessas representações completas de nosso passado só traz à luz da consciência aquilo que pode se enquadrar no estado sensório-motor, conseqüentemente aquilo que se assemelha à percepção presente do ponto de vista da ação a cumprir. Em outras palavras, a memória integral responde ao apelo de um estado presente através de dois movimentos simultâneos, um de translação, pelo qual ela se dirige por inteiro ao encontro da experiência e se contrai mais ou menos, sem se dividir, em vista da ação; o outro de rotação sobre si mesma, pelo qual se orienta para a situação do momento a fim de apresentar-lhe a face mais útil (BERGON, 2006(b): 197-8).

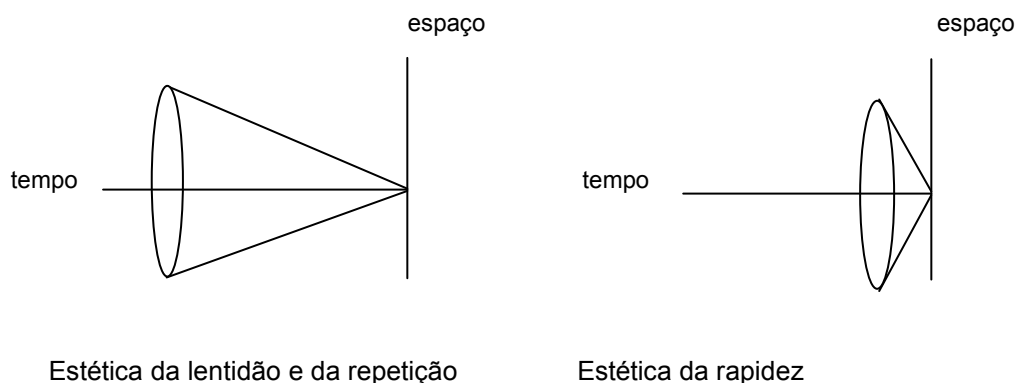
Mas, devemos enfatizar: todo o nosso passado está em qualquer nível do cone. Aqui se encontra o conceito de virtual de Bergson.

A cada grau há tudo, mas tudo coexiste com tudo, ou seja, com os outros graus. Assim, vemos finalmente o *que é* virtual: são os próprios graus coexistentes e como tais. Tem-se razão em definir a duração como uma sucessão, mas falha-se em insistir nisso, pois ela só é efetivamente sucessão real por ser coexistência virtual. [...] E se, com efeito, pesquisamos a passagem de *Matéria e Memória à Evolução Criadora*, vemos que os graus coexistentes são ao mesmo tempo o que faz da duração algo de virtual e o que, entretanto, faz que a duração se atualize a cada instante, porque eles desenham tantos

planos e níveis que determinam todas as linhas de diferenciação possíveis. Em resumo, as séries realmente divergentes nascem, na duração, de graus virtuais coexistentes. [...] É assim que cada coisa, cada ser é o todo, mas o todo que se realiza em tal ou qual grau. Nas primeiras obras de Bergson, a duração pode parecer uma realidade sobretudo psicológica; mas o que é psicológico é somente *nossa* duração, ou seja, um certo grau bem determinado (DELEUZE, 1999: 136).

Então, voltemos ao problema levantado por Lehmann: a vivência física e **psicológica** da duração em relação ao ritmo da encenação.

Figurativamente, poderíamos assim representar as estéticas da lentidão e da rapidez:



Seguindo o pensamento de Bergson, em ambas as estéticas há o virtual, ou a lembrança-pura, se atualizando. No entanto, a meu ver, na estética da rapidez, o circuito virtual-atual torna-se mais curto, como as ondas sonoras que em velocidade maior têm amplitude menor. Nesse caso, há um bombardeamento de diferentes sensações quase táteis e representações⁹² mais voltadas para a ação, se compararmos com a estética da lentidão. Na estética da duração,

⁹² Para Bergson a representação não adquire um caráter negativo, pois é tratada sempre em conjunto com o movimento de atualização, o qual nunca é reflexivo. A representação é sempre um efeito.

circulamos por representações mais lembranças, sonhos e quase intelectualizações.

Mas devemos lembrar e enfatizar: o contato com a duração ou a percepção da atualização do virtual dá-se por meio da **intuição**, que não é um conhecimento representativo. No entanto, perceber a duração real não significa estar isento de representações. Na duração, intuição e representação andam juntas. No entanto, se não houver intuição, não nos inserimos na duração. Se houver só representação não fazemos, e nem fruímos, arte.

Acredito que para fazer arte, o artista precisa fruir de alguma forma o que está fazendo.

Na lentidão, a minha fruição flui pelas percepções das sensações, das imagens e das lembranças. Todas essas naturezas de corpo e consciência são percebidas quase que detalhadamente, com tempo para a consciência segui-las e prepará-las em fluxo. Esse circuito percepção-ação me leva a uma sintonia fina com o espaço externo ao meu corpo. Capto, agindo em câmera lenta, a mudança muito mais veloz que minhas ações. Percebo que a velocidade externa a mim é muito maior que a minha, mas como não paro (mesmo na imobilidade), a percepção do presente me coloca em contato a todo instante com um ponto-contracção novo.

Mas, haveria diferença de velocidade da intuição artística na estética da lentidão e na estética da rapidez?

Creio que não. A velocidade da intuição (ou a consciência do corpo de consciência) talvez seja semelhante na lentidão e na rapidez.

No entanto, na lentidão, a consciência vaga para mais longe e volta. O risco do lento é não voltar e sonhar. A tensão com o presente não pode se romper. Então, na lentidão, ou na imobilidade, a mente vaga pela memória conectada com o presente /matéria. Seu percurso é maior e a ação (o ponto de contração desse circuito espiralado) é mais lenta.

Na rapidez de várias ações, a velocidade da intuição parece ser a mesma. No entanto, a intuição circula mais próxima do presente, mais perto das sensações, e os pontos de retorno (as ações) chegam muito mais rapidamente. O perigo da rapidez é o hábito, é a funcionalidade, é a forma desprendida de tensão com o virtual.

Como já dito, a forma é uma necessidade da arte. A arte precisa da resistência da forma. A arte está na tensão da forma com o virtual, ela própria é sentido. A arte termina se o corpo estaciona em um desses dois extremos.

Se o corpo se fixa somente na forma, na lentidão, veríamos apenas representações, e na rapidez, virtuosismos corpóreos (atual absorvendo o virtual). Do lado oposto, se o corpo se fixa no virtual, o fim da arte, do lado da lentidão, seria a meditação na imobilidade; e, do lado da rapidez, as danças de possessão⁹³.

Enfim, eu, durante as apresentações do TANTAS OUTRAS QUANTAS, às vezes, caio no hábito e apenas na forma, o que não torna, para mim, a apresentação uma experiência artística.

⁹³ Com efeito, não podemos conceber qualquer conjunto de movimentos dançados que ficassem sempre *mergulhados no sentido*, [...] Deixaríamos de ver corpos que se movem para desposarmos sem distância um tipo de movimento que só por simbiose apreenderíamos _ o espectador participaria na dança que se reduziria a movimentos de epifania, de encarnação e de êxtase do sentido (GIL, 2005: 1002-3).

Por outro lado, às vezes, fruo tanto um determinado acontecimento (geralmente nas pausas) que perco a volta, criando altos e baixos na apresentação, pois são possíveis retomadas do fluxo e novos altos e (se me perco), novos baixos.

Portanto, manter a intuição num ritmo rápido e executando diferentes ações vem sendo um desafio para mim. Creio tratar-se, também, de um treino, o treino da consciência do corpo constante e simultânea a ações instantâneas. Creio ser necessário desenvolver realmente um corpo constante de consciência, na lentidão e na velocidade.

Assim, as apresentações do TANTAS é um outro aprendizado diferente e, ao mesmo tempo, semelhante ao trabalho de pesquisa e treinamento no Íterim e ao processo de montagem.

Diferente, porque não posso “parar” ou “repetir” para captar os detalhes de um momento em que percebo que estou criando. Esse trabalho de contenção eu fazia na pesquisa e na montagem porque a intenção era codificar. Percebo que nas apresentações a contenção precisa ser muito mais dinâmica e sutil, um “quase conter”. Por isso, por outro lado, o aprendizado é semelhante porque esse mesmo processo de resistência agora deve ser colocado em fluxo constante já que a intenção da apresentação não é mais a codificação, mas a captação do movente atual, a dramaturgia que se efetua/atualiza em ato.

Percebo que além do treino físico de meu corpo; para eu tocar a duração pela intuição, preciso também treinar uma atenção, ou estabelecer um esforço de consciência, que me mantêm no fluxo da criação. Trata-se de um duplo treino, ou seja, o treino da mente e do corpo.

Capítulo 7 _ Entrevista com Tadashi Endo (Japão/Alemanha), mestre de butoh

Com o propósito de contrapor e complementar o enfoque desta tese com outro enfoque, além de provocar posteriores reflexões para minha trajetória artística e de pesquisa, entrevistei⁹⁴ Tadashi Endo, artista com uma longa trajetória em dança-teatro e butoh e internacionalmente reconhecido.

Escolhi Tadashi por ter presenciado, em algumas situações, seu trabalho como dançarino, como professor e como diretor e perceber que as minhas questões refletidas nesta tese, embora não sejam questões para ele, são constantemente trabalhadas/executadas como veremos na entrevista abaixo.

Em sua trajetória de ator-dançarino, Tadashi começou seus estudos pelo Kabuki e o Nô, formas tradicionais do teatro japonês. Mais tarde, se aprofundou no teatro ocidental. Em 1989, conheceu Kazuo Ohno - criador do butoh juntamente com Tatsumi Hijikata - com quem desenvolveu estreita colaboração, decisiva para seu processo criativo. Embora tenha iniciado sua vida artística na Europa, sua obra está impregnada das tradições japonesas, partindo do butoh para buscar novas abordagens para a dança. Assim, Tadashi faz uma síntese entre teatro, *performance*, improvisação e dança. Ao longo de seus 60 anos de vida, o artista define seu caminho na dança como Butoh-MA (estar entre).

⁹⁴ Carlos Simioni (Lume) ajudou, durante a entrevista, em alguns esclarecimentos de compreensão entre eu e Tadashi, pois a entrevista foi feita em inglês.

Márcia: Eu comecei minha pesquisa de doutorado, minha pesquisa prática, quando eu descobri, durante o trabalho com Simioni no Grupo Ínterim...

Simioni: Nós estivemos dois anos juntos, todos os dias duas horas por dia de treinamento da minha pesquisa. Eu fiz a minha pesquisa, quatro ou cinco atores me acompanhando. Então descobrimos algumas coisas sobre treinamento, sobre energia, sobre voz, especialmente sobre voz. Então, a Márcia trabalhou comigo muito, muito tempo.

M: Sim. E nesta experiência eu descobri que acontecia uma espécie de fluxo, um ciclo entre minhas ações, as sensações que estas ações causavam, em mim, as imagens e a imaginação que estas ações e sensações podiam criar na minha mente; e também um fluxo das minhas decisões de agir, de mudar minhas ações, meus movimentos. E essas decisões eram às vezes causadas pelo pensamento, ou , às vezes, pela intuição. Enfim, eu percebia o fluxo daquele momento em que eu faço algo e todas essas coisas estão conectadas.

Eu estou interessada neste fluxo do ponto de vista do diretor, e é por isto que estou entrevistando alguns diretores. Você, é claro, porque vi seu trabalho com Simioni (na montagem de Sopro _ espetáculo solo do ator dirigido por Tadashi); e eu vejo isso muitas vezes durante seus espetáculos. Portanto, decidi entrevistá-lo.

Então: quando um ator ou um *performer* encontra o diretor no trabalho de construir um espetáculo, como se dá esse fluxo do ponto de vista do diretor? Se isso for algo a ser analisado...

S: Você entendeu, Tadashi?

Tadashi: Não exatamente.

S: Você está perguntando para ele assim: do ponto de vista do diretor, qual é o fluxo, a linha, a corda que ele segue para conduzir o ator?

M: Sim, o ciclo.

T: Linha condutora?

S: Sim: linha condutora. Por exemplo, como é, para você, a linha pela qual você conduz o ator, se você precisasse analisar isso ou nos dizer o que você segue para conduzir os atores ou bailarinos?

M: Eu estou interessada em como ocorre o fluxo de sensações, imaginação, pensamentos do diretor quando ele está criando uma peça, um espetáculo, junto com outros *performers*.

E mais: se existe diferença entre ser diretor e quando você é *performer* durante seus espetáculos.

S: Mas eu penso que isso é outra pergunta. Melhor ele tentar responder a primeira.

T: Primeiro, sobre sua pergunta: é desde já difícil, não é fácil para mim dar uma resposta, porque eu não analiso o meu trabalho, eu não acompanho no meu trabalho o que você quer saber de mim. Isso significa que... quase... durante os ensaios, a maneira de ensaiar é também um tipo de improvisação. É claro que tenho um plano, tenho meu conceito, o que eu quero. Por exemplo, com Simioni, no solo “Sopro”, é claro que eu queria algo. Então esta preparação da concepção eu já havia feito antes de começar a ensaiar com Simi. Mas se eu começo a ensaiar com um ator, eu coloco a minha concepção numa caixa e eu vou ver o que é importante agora, hoje, para este ensaio.

Então, em algum momento, eu posso falar sobre a importância de ensaiar todos os dias, sobre os ensaios modificados. A condição física e os sentimentos de alguém, seja muito doente ou muito feliz ou triste, você sabe, todo esse ponto emocional deve ser trazido para o ensaio cotidiano. O ensaio não é completamente preparado. E eu não tenho um tipo de linha condutora ou algo assim que eu siga o ensaio inteiro.

Eu mudo bastante. Porque eu quero mudar, eu não quero manter meu conceito, minha concepção ou minha linha condutora...

M: Não, não é linha condutora que eu quero dizer. É um movimento. O movimento de como você percebe, se percebe em relação ao que o ator está fazendo, todas as transformações. É como você recebe isso: se é uma emoção, se é a imagem de um movimento. E, como oferece algo para o ator brincar, jogar. Não é uma linha condutora.

T: É uma maneira diferente. Se você trabalha com um tema – dessa vez é o poema da Cris (Tadashi estava dirigindo um novo solo do Lume com Ana Cristina Colla). Essa é uma parte, certo? Mas eu geralmente não sigo um encadeamento num dia, depois no próximo dia e no próximo... E desenvolvo assim o trabalho. Eu me retiro. Agora temos que começar do ponto zero, o que significa que não nos conhecemos [...]. No “Sopro” também foi assim. E para mim é sempre importante, o todo tempo, a pergunta básica: para que precisamos ensaiar?

Criar algo perfeitamente e fazer a estréia, esse é o cronograma. Mas esse não é o ponto importante. Os atores devem começar sempre do zero. Não importa quanto tempo eles trabalharam antes e que tipo de educação, que tipo de base

eles já têm. A gente tem de começar sempre do ponto zero, o quer dizer que, se você está no ponto zero inicial, então você está tão aberto e está muito curioso para ver, para sentir, para cheirar, para saber/conhecer tudo. E, cada mínima coisa é nova.

Então, automaticamente vem... Se você pega algo novo, coisas novas, então, a maneira como você pega aquilo e depois me devolve de novo (é claro que sua técnica já está colocada ali), aí eu vejo: “ah, então me diga agora essa frase”, e a atriz me devolve isso. Então, eu pinço o ponto das vantagens pessoais de cada um; depois descubro qual é o ponto fraco de cada pessoa. Assim, eu descubro, para mim mesmo, o que eu devo fazer como diretor, porque também eu não sou perfeito, atores também não são perfeitos. Meu único ponto vantajoso é que eu estou olhando pelo lado de fora e isso é outro conteúdo. Então, eu vejo o que você não pode ver. E esse é o objetivo, de assistir. Isso eu aprendi na *Actor's School* para a direção de cena, não através do butoh.

M: Eu não entendi... Você pode repetir?

T: Eu aprendi esse trabalho na escola de atores em Viena, não através do trabalho de butoh. Mas, depois que eu comecei a dançar butoh, eu não aprendi como coreografar ou como dirigir. O que eu aprendi foi qual a finalidade do corpo no palco. Antes de eu interpretar um personagem ou dançar uma figura, qual é o corpo? Então, essa é ainda uma pergunta muito mais importante para mim, antes de você criar algo. Qual é o corpo? O corpo tem história, o corpo tem memória, o corpo tem imaginação, muita. Mas é verdade quando dizemos que temos fantasia ou imaginação ou imagem? Onde existe essa imagem? Aqui (aponta a cabeça)? Não, dentro, no corpo, mas onde? Não só na mente, mas talvez no dedo ou talvez

no joelho, porque cada parte do corpo teve uma experiência quando você foi criança, alguma dor ou alguma febre, ou alguma doença, ou, não sei, alguma excitação sexual, e tudo isso está registrado no corpo, não é imaginação. E isso é importante: tirar material dessa parte e colocar no palco. Essas são duas maneiras diferentes de trabalhar.

M: Como diretor?

T: Sim, como diretor; mas sou bailarino. E se eu dirigisse segundo a minha maneira de me mover, então às vezes eu ficaria bravo, porque eu me moveria muito por dentro e então, se o ator não me mostrasse esse movimento, aí eu iria para o palco e diria: “não! Assim, assim, assim!” Mas, se eu começo a me mover por mim mesmo e demonstrar para o ator, eu esqueço de dirigir, você entende? E isso é diferente caso a caso – com Simi no “Sopro” foi diferente, porque eu não queria ver como o Simi atuava. Os principais comentários que vinham de mim eram: “não interprete, Simi, não mostre... Não interprete (risos)”. Mas como ele podia existir no palco sem atuar? Essa foi a grande questão para mim.

E porque o Simi tem outra experiência, também outra idade, diferente de uma jovem atriz, e também o carisma dele é diferente do da Cris ou Raquel, ou Jesser ou Ric⁹⁵, sabe? Então, você tem que saber, como diretor, com quem você trabalha, se você trabalha num solo. Grupo é diferente. Mas, você tem que saber ter um olhar aguçado sobre com quem você trabalha.

M: Aguçado?

T: Olhar aguçado.

S: Você tem que olhar a fôrma. A fôrma e a forma.

⁹⁵ Nomes dos atores do Lume.

T: Do contrário, o meu trabalho, se eu trabalhasse com você ou com outra pessoa, seria o mesmo. Se eu trabalho com você, com ele, com ela, é um foco diferente. Isso se tem que saber, como diretor. Caso contrário o diretor é como um museu, sempre da mesma forma. Esse não é meu estilo.

Se você dirige algo, isto significa coordenação. Como um regente/maestro – violino, baixo, segundo violino, violoncelo, toda a orquestra. Mas a concepção já existe, seria a composição – de Mozart ou de Beethoven, entende? Como você rege é a concepção – às vezes o andamento muda, às vezes os acentos mudam, às vezes corta um trecho... Essa é a sua própria interpretação. Mas, a concepção básica já existe na música. E o maestro, o que ele precisa? Ele deve conhecer cada músico, caso contrário ele pode reger a Filarmônica de Berlim e a de Nova York como se fosse o mesmo estilo e isso não é verdade. Se ele rege uma peça com a Filarmônica de Berlim, então é diferente de reger a mesma peça com a Filarmônica de Nova York. Porque os músicos são diferentes e o regente deve saber disso, das diferentes personalidades/caracteres dos músicos.

O mesmo com atores. Então, a minha concepção, o que eu trabalho, é quase o mesmo, quase o mesmo que eu faço comigo mesmo. Quer dizer, às vezes o título principal muda – “Tasogare”, ou “*Ma*” ou “*One-Nine-Four-Seven*” (títulos de espetáculos de Tadashi Endo) – mas o básico, os temas mais básicos são sempre morte ou vida ou amor; esses temas nunca mudam, são sempre os mesmos. Mas, com qual foco, neste momento, neste novo solo que você quer criar? Isto é diferente. Aí, às vezes, depende de notícias da atualidade – a guerra no Iraque ou a catástrofe do tsunami ou um novo presidente... Isso é claro que influencia. Eu não ignoro isso, as notícias. É claro que eu sou influenciado. Um

tema muito atual para mim pessoalmente agora é que, quando meu irmão morreu, há quatro anos atrás... Ele era mais novo do que eu e eu o amava muito, muito. E ainda é um tema muito triste para mim. É claro que a morte chega e então se eu crio algo com focos diferentes, eu crio o mesmo tema... Amor, morte, medo, ciúme... Entende?

M: Esses são os seus temas?

T: Sim.

M: É o que você trabalha quando atua e quando dirige?

T: Sim. Se eu danço para mim mesmo ou se eu dirijo alguém, são os mesmos.

Um outro ponto é, se eu pergunto a você... Eu sinto que a sua pergunta tem um lado filosófico e um outro lado que diz que você ainda precisa de um caminho prático para saber como você pode trabalhar como atriz. E esses dois pontos diferentes, para uni-los... Pra mim essa não é uma questão tão importante. Porque uma pergunta filosófica, é claro que outro diretor pode te dar uma resposta melhor. Eu não tenho capacidade de responder, porque essa pergunta filosófica é sempre pra mim... Eu não consigo compartilhar a minha filosofia.

M: Para mim, é apenas uma base, ou melhor, um paralelo, uma filosofia paralela. Com você não é o mais importante, não é isso, é a prática, é a sua visão de como fazer as coisas.

T: Isso é muito importante, não me entenda mal. Essa questão filosófica. É claro que eu tenho a minha própria filosofia, mas não filosofia apenas para o trabalho, mas filosofia para a minha vida. Se eu trabalho, isto é, como bailarino ou como diretor, sobre a maneira prática eu posso dar respostas _ sobre como eu

trabalhei com o Simi, ou como eu trabalho com a Cris, ou no “Shi Zen”⁹⁶. Mas a minha filosofia, talvez ninguém possa entender de verdade. Mas qualquer um pode seguir/acompanhar algo. Por exemplo, eu trabalho também no meu caderno, isto é, quando eu estou dando um workshop, às vezes eu escrevo, anoto coisas em pequenos pedaços de papel, corrijo...

S: Quando ele faz os ensaios dele, às vezes ele faz anotações no caderno dele, coisas importantes...

T: Se você seguir a sua sombra, então você já começou a dançar. Mas como você pode entender? Isso é o seu próprio jeito de entender e você pode escrever o que você entendeu, mas aí é a sua filosofia. Mas a minha filosofia talvez... Eu só posso dizer: “se você segue a sua sombra isso já é uma dança butoh”. Mas como você pode entender, como ele pode entender?

M: Shadow?

T: Sombra. Eu digo: “eu estou caçando dança”. Porque dançar é fácil. Eu não quero dançar, eu não quero mostrar a minha dança. Mas, o meu corpo poderia ser dançado, uma parte do meu corpo pode ser dançada. Essa é a minha dança. Mas, ela não é só pra mim. Talvez para o meu avó ou para a minha avó, ou eu não sei, para qualquer pessoa. Eu posso libertar meu corpo para isto. E isso também é a minha filosofia – todas as vezes, se você atua, se você dança, você nunca está sozinho, você nunca atua a partir de você mesmo, sozinho. Sempre existe algo ao seu redor, algo dentro de você. Para isto você precisa de muito respeito pelas pessoas que já morreram e também pelas outras pessoas.

⁹⁶ Espetáculo com os sete atores do Lume, dirigido por Tadashi.

E a partir desse ponto de vista, o que pode ser errado? Então todas as coisas, todas as coisas são fantásticas. Esse pensamento básico é tão importante, porque todo mundo pensa: “ah, isso é um engano”. Talvez isso seja... Na vida, sim, se você faz isso, talvez esteja errado e então você tenha que mudar a sua vida. Ou então, de outro jeito você tem que ir para a prisão, ser preso, algo criminal, sabe? Porque há julgamento. Mas na arte, tudo está certo, nada é um erro ou está errado; se você tem essa tolerância, se é bem aberto.

M: Você não tem momentos em que você se diz: “ah, isso está bom”, quando você pensa: “isso é realmente uma criação”? Essa não é melhor palavra. É como uma intensidade.

T: É o momento em que eu posso acreditar, eu posso acreditar naquilo ou não, só isso existe, e não: “isso está bom ou não está bom”, “isto está errado ou está correto”. Isso para mim não existe. Para achar esse momento, em que acredito, você pode trabalhar cinco horas, não? E talvez só em um minuto isso venha à tona – “sim, eu posso realmente acreditar no que você faz”. Isso não é atuar para mim, ou isso não é mostrar algo para mim. Isso é o invisível então se tornando visível, assim, entende? Porque tudo o que fazemos é invisível, não concreto, não é algo que você possa apanhar ou que você possa levar. Não é possível nisso que nós fazemos. Uma flor ou uma borboleta vindo, isso, é claro, é atuar com algo invisível. Mas em algum lugar você vê, você sente: “sim, aqui existe uma flor!”. Se os atores acreditarem, então eu posso acreditar. Esse momento é o fantástico. Às vezes ele vem, às vezes ele não vem nunca, depende do ator, a intenção dos atores, e para isso você nunca pode dizer: “isso é um erro” ou “isso está correto”.

M: Eu me lembro que no “Sopro” você perguntou para o Simi, não sei se você se lembra: “Simi, o que você”... (Eu não sei se você usou imaginou ou pensou...) “O que você está pensando ou o que você está imaginando neste ponto?”...

S: E eu respondi: “nada”.

M: Sim, você respondeu: “Nada, eu tenho sensações”.

S: Sim.

M: Somente sensações.

T: No começo do “Sopro”, quando estávamos começando, durante alguns minutos...

S: Parado em pé, no começo do “Sopro”.

T: É claro que se o ator não faz nada no palco ele fica um pouco perdido, então pensa: “eu tenho que fazer alguma coisa, eu tenho que interpretar alguma coisa, eu tenho que mover algo”. Porque do contrário é entediante ou então ele acha que o público vai dormir ou algo assim... É claro que ele vai ficando um pouco nervoso. Mas, o corpo não pode nunca contar uma mentira. Isso está na nossa mente.

E o corpo ainda assim pode apanhar algo, sentir e ser movido, e esse movimento a gente geralmente não pode reconhecer de verdade, o que aconteceu de fato com o meu corpo. Muito mais tarde a gente entende (...). Então, a gente controla como esse corpo deve seguir, nesta direção ou naquela direção.

Mas, se você vê os bebês, eles querem beber leite, por exemplo. Eles não podem dizer: “eu quero tomar leite”. Eles também não podem se mover, gesticular dizendo que querem tomar leite. Mas a mãe pode entender: “ah, você quer tomar

leite, não é?"; ou "você quer que eu troque a fralda", entende? Porque eles não têm nenhuma linguagem concreta com o corpo ou com a mente ou também com o texto. Mas os bebês se movem e esses movimentos não são coordenados: "Eu quero...". Direita, esquerda, é um caos. E rosto, pés, mão...

S: Mas, a mãe sabe que o bebê está bravo.

T: A mãe também aprende a entender. No começo ela entende mal – o bebê grita "ahhh!", ela pensa: "melhor colocar leite". Não, ainda "ahhhh". Talvez trocar a fralda. O bebê continua a gritar... Elas não sabem... "Ah, talvez seja o dente nascendo"... Mas o corpo do bebê já sabia esse movimento para dizer algo, só que esse movimento é caótico, não coordenado. E esse é o trabalho corporal para mim. Antes de a gente entender, devemos escutar o nosso corpo, o que ele faz.

Simi no "Sopro": sentir o vento soprar, ou ser um riacho, longas raízes embaixo da terra. E então, a árvore não sabe, mas as folhas sabem, através do movimento das folhas a gente consegue ver "ah, agora o vento", entende? O vento não veio e a árvore se moveu; através das folhas a gente viu o vento. E todo esse processo a gente pode pensar: "ahh, ahh, ahh"... Mas se a gente realmente seguir esse processo, já vai ter mexido a sola dos pés, movido os dedos, movido o queixo e assim por diante. E esses movimentos, ninguém pode controlar tudo desde o princípio, então nós precisamos ensaiar.

Mas este é o processo. E às vezes, algumas pessoas, alguns atores têm um grande problema em conhecer o próprio corpo.

M: Eu me lembro de você ter dito em algum workshop, você disse: “nós precisamos treinar o nosso corpo para que ele responda, que ele faça aquilo que nós queremos”.

T: Isso é possível.

O que mudei no meu trabalho, não apenas na minha vida, mas no meu trabalho, é o que eu penso. Antes de dançar butoh, eu estava atuando, eu estava dirigindo e eu queria ser um artista, eu queria fazer arte. Desde que eu comecei a dançar butoh, eu me sinto mais artesão, não artista, mas artesão. Eu brinco com o meu corpo-brinquedo. O meu corpo-brinquedo tem possibilidades fantásticas e eu descubro algo novo a cada vez, sempre alguma coisa nova. Eu jogo com o meu corpo. Eu não quero fazer arte com o meu corpo, eu quero brincar com meu corpo e descobrir mais coisas com o meu corpo. E isso talvez seja para a vida inteira. Eu estou me divertindo em jogar com o meu corpo. E algumas pessoas vêem o meu trabalho corporal e então dizem: “ah, é uma grande arte”. Ok, eu estou feliz por ter algo, mas eu não sinto que eu faço arte, porque é muito mais interessante se você brinca com o seu corpo, porque você sempre pode jogar jogos.

E também as crianças brincam com seus corpos. Quando a gente descobriu a nossa primeira excitação sexual, a gente também brincou com o nosso corpo, masturbação ou algo assim: “ah, que maravilhoso, algo que eu não conhecia antes!”. E assim é claro que a gente pode sempre achar mais, mais e mais. Mas a arte é algo tão fixo, imóvel, muito intelectual. Ninguém na rua está interessado na minha arte, eles não vêm... Eu quero ser como um árduo trabalhador, como um sapateiro, relojoeiro, porque eles trabalham tão duro a vida toda e isso não é muito diferente da gente.

Outro ponto é: algumas pessoas me perguntam ou me entrevistam sobre butoh. Por um lado, eu posso falar sobre a história do butoh, sabe? De onde vem o butoh, há quanto tempo, desde quando e qual é a corrente do butoh. Isso eu posso explicar, quase precisamente. Mas outro ponto que a gente nunca deve esquecer sobre o butoh é a verdadeira filosofia do Hijikata, Tatsumi Hijikata, e de Kazuo Ono. E isso é tão difícil. Essa é a razão: por ser difícil é que eu quero chegar mais perto desse ponto. Mas eu sinto que eu não posso ser como Hijikata e Kazuo Ono, isso não é possível.

Quando me perguntam por que do meu trabalho, então eu tenho que falar para os jornalistas sobre a minha própria filosofia de dança ou filosofia de vida, nem sempre conectada com o butoh. E isso eu sinto que os jornalistas nunca conseguem entender de verdade.

Quando eu leio, por exemplo, Nietzsche, eu não entendo. Mas eu digo que eu entendi para mim mesmo. Talvez esteja errado o que eu entendi. Eu não ligo. Quando eu leio algo então eu quero entender aquilo para mim mesmo. E se alguém me diz que aquilo que eu entendi está errado, eu digo que isso foi o que aquela pessoa entendeu. Isso eu levo para a minha vida. Foi isso que eu te disse antes também. Como você pode entender minha filosofia... de algo? Essa é a sua filosofia, como você entende, como você toma isso. Mas eu não posso ter certeza se você me entende de verdade. Eu posso acompanhar você, você pode me acompanhar, eu posso acompanhar ele, ele pode me acompanhar, mas a filosofia própria de vida dele ninguém pode entender.

A gente pode apenas reconhecer porque a nossa vida é quase a mesma. Todo mundo veio da mãe, foi para o jardim da infância, para a escola, teve o

primeiro amor, a primeira longa viagem, quase o mesmo. Mas, todo mundo tem sua própria caixa de Pandora. Isso ninguém pode compartilhar, abrir. E isso é fantástico.

M: Tadashi, quando você está atuando, em cena, nos seus solos, esse seu brincar com o seu corpo lembra você, leva você a sensações ou leva você a sensações, imaginações e pensamentos? Eu quero entender isso, esse processo.

T: Eu não entendo a sua pergunta.

M: (Para Simioni) Eu queria saber, enquanto ele está atuando; quando ele fala isso “brincando com o corpo dele”; o que é que passa pela cabeça dele, o que acontece com a mente dele enquanto ele está dançando?

T: Eu não sei se eu posso dizer algo ou não. Mas eu tenho certeza de que algo acontece, certeza. Mas eu não sei o que acontece. Só o que acontece antes e depois eu sei, mas durante a minha dança eu não sei o que acontece. Tudo o que você faz no palco para o público é mostrar, a gente mostra, certo? Se você dança sozinho em casa, com ninguém mais assistindo, esse não é o nosso trabalho, a gente mostra para outras pessoas, a gente quer contar algo, a gente quer comunicar algo. Isso é mostrar.

Então, você tem que saber o que nós fazemos. Você não quer mostrar para o público, mas eles podem ver. Essa antena você tem que abrir. Isso eu sei, você entende? Eu estou fazendo um espetáculo, mas eu não quero mostrar, mas eu sei também que o público me vê. Eu tenho que saber desses olhos. Isso é um trabalhar passivo, mostrar passivamente. Eu digo aos atores: não me mostrem, mas eu estou vendo vocês, mas não me mostrem o que vocês fazem. Esse momento existe: aquilo que você não interpreta, não quer mostrar, tudo despido,

será visto, você nunca pode esconder, encobrir. Como atores, como bailarinos, precisamos absolutamente dessa questão de profissionalismo.

Mas, se alguém quer me mostrar e atuar, isso não é verdadeiro, eu não consigo acreditar nisto. Você me mostra algo, mas você não existe. Você pega uma máscara, você pega um figurino e me mostra, assim. Não é você. Então não me mostre. Mas se os atores acreditam, aí eu vejo. Também a técnica – alguém trabalha tecnicamente muitos anos balé clássico ou contemporâneo ou atua no teatro por muito tempo...

M: Tadashi, quando você está atuando, eu acho que eu entendi que você não começa por nenhuma imagem ou sensação ou... mas fazendo. Esse fazer é atuar, é ação, é agir... Você não observa, você não acredita, você não cria, você não observa o seu fazer, o seu próprio trabalho ao atuar?

T: É diferente entre nós pessoas ativas do teatro, pessoas da dança, da arte e pessoas doentes, com alguma deficiência mental. Essa é a origem verdadeira deles, eles acreditam nas coisas. Por exemplo, essas pessoas dizem: “eu vejo aqui uma casa e eu quero subir no telhado”; ou “eu ouço vozes e eu falo com elas”. Eles acreditam nisso. Isso existe de verdade para eles, isso não é imaginação. Mas, na vida social a gente não aceita isso, então eles devem ser afastados.

A gente queria ser como eles no palco. Todo artista queria ser louco, estúpido, doente, todo mundo queria. Mas, a diferença entre nós e as pessoas que são realmente doentes é que na vida social a gente tem outro controle... para ler, para ir para o escritório, para dirigir e todas essas coisas básicas. De outro modo nós não poderíamos existir e nós seríamos considerados deficientes. Mas,

onde estão realmente os momentos mais intensos na nossa vida? É no palco, isto é, quando a gente está atuando, quando a gente ensaia.

S: Quando nós pesquisamos, quando nós ensaiamos, nós apresentamos, o que a gente quer é ser louco, também. A gente está fugindo da realidade. Não é normal a gente subir no palco e fazer as coisas que a gente faz.

T: E nesse momento a gente é exatamente igual a eles. Todo mundo que faz arte é louco, estúpido. Porque na nossa vida a gente precisa disso. A gente não nasceu nesse mundo para contar o dinheiro, para ir ao correio e mandar uma carta, comprar a comida e a carne. A gente precisa de toda essa parte espiritual.

Mas essa parte do palco você não pode ver. As pessoas doentes, todo mundo pode ver que elas são assim e a gente queria ser como as pessoas doentes, as pessoas com deficiência. Porque a gente compartilha esse momento não só com outras pessoas, mas com estrangeiros, com animais, a gente quer dividir também com pessoas que já morreram, a gente quer se encontrar com os mortos também.

Como Hamlet, naquela cena com o pai morto... Por que ele escreveu essa famosa cena, essa conversa com um fantasma? Nós precisamos disso, absolutamente! É o clímax da vida. Do contrário a gente não consegue compartilhar com outras pessoas aquilo que a gente faz.

Por que não seria muito mais interessante visitar um hospital, pessoas doentes de verdade; você poderia aprender muito mais? Você pode visitar o zoológico, ver animais de verdade, isso é muito interessante. Mas nós queremos compartilhar com as pessoas. Para isso nós precisamos dessa loucura com outra

técnica. Não, não técnica: outro artesanato. Mas, enfim, talvez você não esteja entendendo...

M: Esse momento intenso; é diferente ver uma criação enquanto público ou enquanto diretor e estar numa criação enquanto ator? Ou é a mesma coisa?

T: Eu posso lhe falar de um ponto, daquilo que eu não gosto como diretor, o que eu aprendi na escola de arte e que mais tarde eu trabalhei no teatro. Durante os ensaios, alguns diretores tinham uma posição muito provocativa e davam os comandos para os atores: “faça isso, isso e isso”. E depois diziam: “ah, isso é bom!”. Mas eu sentia que aquilo não estava realmente bom, mas se ele disse: “bom”, então... Talvez isso seja muito subjetivo, algo que se passa durante o ensaio. E por que ele disse que estava bom? Talvez a razão não seja somente que estava realmente bom enquanto *performance*, para o público. “Bom” talvez tenha sido por outra razão, porque ele não queria ver aquilo por mais tempo. Então, “bom” pode ter sido para terminar algo. E esse estilo eu vi muito em muitos diretores.

E então os atores ficam: “ah, o diretor disse que estava bom, então eu devo deixar assim”. Isso é errado, eu não posso acreditar neste estilo. Mas, no modo da dança, do butoh, o que eu aprendi especialmente de Kazuo Ohno e o que eu dancei, influenciado pelo Hijikata também, é um jeito muito distinto de entender... Porque isso é uma coisa muito errada, típica do estilo de diretores ditatoriais: o diretor que decide o que é importante, os atores sempre como alunos. Isso não existe no trabalho de butoh, porque ninguém pode dizer “esse momento, esse corpo, está errado ou certo”. Mas, o equilíbrio, isso é o importante a controlar como coreógrafo, como diretor. Se você dança, eu nunca posso dizer “o seu

corpo está errado”, “o seu corpo está equivocando”. Eu nunca posso dizer isso. Mas, quando você dança talvez você force demais este momento, deixe-o longo demais na exteriorização. Então eu posso pedir “mais a oeste”, e “segure mais”, e “espere mais dois minutos” e então você mexe um movimento simples ou algo assim. Esse equilíbrio eu posso te dizer. Mas o seu corpo ainda está correto. Eu nunca posso dizer que ele está errado.

Mas, às vezes, no modo do teatro, eu tive diretores que me diziam que a posição do meu corpo desde o princípio estava errada ou algo assim. E então diziam: “por favor, deite-se” ou “sente-se”, ou algo assim.

Às vezes, é claro, eu fico tão feliz se eu achei algo, um momento tão bonito; e os atores sentiram também o mesmo momento, tão intenso. Esses momentos são como um *flash*: “ah, isso é tão maravilhoso!” Mas durante os ensaios, às vezes acontece algo assim e é tão difícil manter isso. Então nos dias seguintes aquilo nunca mais volta. E são longos dias esperando e, às vezes acontece de novo.

Também durante as apresentações: “ah, o ensaio foi muito melhor!” E, às vezes, a apresentação não acontece e então... Por que não aconteceu? E aí depois de duas, três ou quatro apresentações então reaparece algo que a gente tinha há duas semanas atrás durante os ensaios. Para manter e perdurar... Isso é tão difícil!...

Considerações Finais

Toda esta pesquisa teórica foi realizada com muito prazer. O prazer da tensão dos problemas, o prazer da perguntas. As descobertas, se as houve, foram efeito desses territórios de turbulências. O prazer das descobertas (por exemplo, ver a tese pronta) também existiu, mas foi muito mais sutil do que o prazer de estar nestes problemas.

Eles ainda existem em mim.

Saio desta pesquisa com algumas hipóteses na minha busca das condições que me facilitam saber-me fazendo arte. Trata-se de uma questão que me move e não da busca de um reconhecimento público como artista.

Parto, agora, para novas pesquisas práticas e novas montagens teatrais e performances.

Considero esta tese como um ensaio. Um ensaio do pensamento que se tornou mais dinâmico e amplo nas compreensões do meu fazer. Assim, acredito que este aprendizado me impulsionará a novos desafios, novas pesquisas artísticas e, posteriormente, talvez, a novas reflexões, a novas questões, a novas hipóteses.

Na primeira introdução mencionei que um dos objetivos desta pesquisa era testar o quanto o Método Intuitivo na composição de um conhecimento pela escrita pode estimular de fato a intuição no meu atual momento de criação.

Considero que esta reflexão me estimula, sobretudo, a novos vôos de linguagem cênica mais próxima da dança somática e do contato-improvisação, além da busca por um processo de criação coletivo e sensivelmente democrático.

Dessa forma, esta pesquisa cria um desejo, mas não cria a intuição no fazer teatral. Percebo que esta só pode ser criada a partir das tentativas (obrar) da arte do ator (no meu caso, que sou atriz). Por outro lado, o obrar desta tese me trouxe intuições conceituais, conectadas com minhas reflexões teóricas e minha prática artística.

Percebo que é necessário voltar-me para a prática do teatro em meu próximo passo de pesquisa artística. Como o próprio Bergson afirma: é preciso viver para filosofar. A intenção continua sendo (desde o Ínterim) catalisar, na prática teatral, o conhecimento intuitivo. E os desafios continuam sendo a consciência tão rápida quanto (ou a mais próxima possível) das atualizações do real. O desafio continua sendo parar menos para perceber o movimento, mas agilizar o movimento do pensamento não mais na escrita, mas no ato teatral.

É necessário dizer também que durante o processo de reflexão desta tese, às vezes, a filosofia me atrapalhou, pois, em alguns momentos de algumas apresentações, deixei de seguir o fluxo dos acontecimentos e das durações, colocando-me numa postura analisadora enquanto ainda na apresentação do espetáculo. Análise, nestes casos, não combinou com experiência artística. É por isso que Bergson afirma que seu método não é contemplativo. Na criação do novo (da arte) a consciência das atualizações deve ser tão rápida quanto nossas ações visíveis _ uma consciência escorregadia, turvada, mas extremamente presente no presente.

Enfatizo, por outro lado, que a reflexão desta tese é um ato político, um ato de transmissão de uma visão que desafia as verdadeiras criações, as quais envolvem muita coragem de confronto com o risco e também um trabalho continuado.

Na verdade, creio que esta é a função comum entre a Arte e esta Filosofia. Ou seja, a Filosofia instiga as mudanças e a Arte as concretizam. Assim, dá-se as transformações, as inovações, num fluxo de duas vias entre nossas materializações e nossas consciências.

Enfim, para mim, pesquisa e criação sempre andarão juntas. Espero, dessa forma, contribuir, com a minha específica experiência, para a pesquisa e criação de outros; ou seja, nos encontrarmos em alguns pontos de nossas durações.

Referências*

- ADOLPHE, Jean-Marc. A Dramaturgia é um exercício de Circulação para manter o Mundo à parte. **Nouvelles de Danse**. Tradução Cassia Navas, Bruxelles: Contredanse; n. 31, 8-10, 1997. (Mimeo).
- AGAMBEN, Giorgio. Noten zur Geste. In: GEOG-LAUER, Jutta (org.). **Postmoderne und Politik**. Tübingen, 1992, p. 97-107.
- ARMONY, Nahman. **Borderline, uma outra normalidade**. Rio de Janeiro: Revinter, 1998, 177p.
- BACHELARD, Gaston. **A Intuição do Instante**. Tradução Antonio de Paula Danesi. Campinas: Verus, 2007.
- BAIOCCHI, Maura & PANNEK, Wolfgang. **Taanteatro**. Teatro coreográfico de tensões. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- BALTAZAR. Márcia C. **Diários de Pesquisa Prática no Ínterim**. 2002-2004. (Mimeo).
- _____. **Diário de Bordo de Pesquisa de Campo para Mímesis Corpórea em Batatais e Cerquilho**. 26/ jul.- 03/ago de 2003. (Mimeo).
- _____. **Diário de Mímesis e Montagem _ Espetáculo TANTAS OUTRAS QUANTAS**. 2003-2004. (Mimeo).
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984, p. 35 – 91.
- BERGSON, Henri. **Durée et Simultanéité**. 4 ed. Édition du Centenaire. Paris : Presses Universitaires de France, 1922.
- _____. **As Duas Fontes da Moral e da Religião**. Tradução Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- _____. **Matéria e Memória** _ Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 59 –146.
- _____. **A Evolução Criadora**. Tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (a), 398p.
- _____. **Bergson _ Cartas, Conferências e Outros Escritos**. Tradução Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Nova Cultural, 2005 (b). (Coleção Os Pensadores).

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

- _____. **O pensamento e o movente.** Tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (a).
- _____. **Matéria e Memória** _ Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (b), 291p.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator: da técnica à representação** _ Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. 1994. Tese (Doutorado em Semiótica) _ Departamento de Semiótica da Cultura, PUC, São Paulo, 1994.
- DELEUZE. **Bergsonismo.** Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999. (Coleção TRANS).
- _____. **Francis Bacon, Lógica da Sensação.** Tradução Roberto Machado et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____. **Lógica do Sentido.** 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. **Nietzsche e a Filosofia.** 2 ed. Porto: Rés-Editora, 2001.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p 211 – 255.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **O Abecedário de Gilles Deleuze.** Transcrição do vídeo. Realização: Pierre-André Boutang. Paris: Éditions Montparnasse, 1988-1989. Versão brasileira, Ministério da Educação: TV Escola. Tradução e Legendas: Raccord [com modificações].
- DEPRAZ, N.; VARELA, F.; VERMERSCH. “A redução à prova da experiência”. **Arquivos Brasileiros de Psicologia.** Tradução André do Eirado, Virginia Kastrup, [S.I.], v. 58, n.1, 2006. Disponível em: www.psicologia.uerj.br/abp. Acesso em 20 mar. 2009.
- DEWEY, John. A arte como experiência. In: DEWEY, John. **Dewey.** São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).
- DUBRAY, Charlotte & VREUX, Benoît. No Perigo de não ser visto. **Nouvelles de Danse.** Tradução Cassia Navas, Bruxelles: Contredanse, n. 31, 18-21, 1997. (Mimeo).
- FERNANDES, Silvia. Teatros Pós-Dramáticos. In: GUINSBURG, J. & FERNANDES, Silvia. **O Pós-Dramático.** São Paulo: Perspectiva, 11-30, 2009.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S. A., 2001.

- _____. **Corpos em Criação, Café e Queijo**. 2004. Tese (Doutorado em Artes) _ IA, UNICAMP, Campinas, 2004.
- _____. **Aspectos orgânicos na Dramaturgia do Ator**. 2005. Projeto Jovem Pesquisador _ LUME, UNICAMP, Campinas, 2005. Financiadora: FAPESP.
- _____. **Micropercepção**. Disponível em: www.renatoferracini.com. Acessado em 1º. jun. 2009.
- FERRACINI, R. & COLLA, Ana C. Ator: um olhar para a imagem. In: FERRACINI, R. (org.). **Corpos em fuga, Corpos em Arte**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, Ed. Fapesp, 2006.
- FERRAZ, Maria Cristina F. Filosofia e Dança Contemporânea – Do movimento ilusório ao movimento total. **SINAIS SOCIAIS**. Rio de Janeiro: SESC, a. 2, v.04, 86-105, mai- ago 2007.
- FUGANTI, Luiz. **Nietzsche**: curso introdutório. Notas de aula. Maio de 2006 (Mimeo).
- GIL, José. Corpo. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Casa da Moeda, v.32, 201-266, 1995.
- GIL, José. **Movimento Total**. Tradução Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GOUHIER, Henri Gaston. **L'histoire et sa philosophie**. Paris: Vrin, 1952. 150p. (Problemes et controverses).
- GREINER, Christine. **O Corpo**_ Pistas para Estudos Indisciplinares. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- GUIMARÃES, Maria Beatriz Lisboa. Intuição, pensamento e ação na clínica. **Interface _ Comunicação, Saúde, Educação**. Botucatu: UNESP, v.9, n.17, 317-332, mar. /ago. 2005.
- GUINSBURG, J. & FERNANDES, Silvia. **O Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- KASTRUP, Virginia. O aprendizado da atenção na cognição inventiva. **Psicologia & Sociedade**, v. 16, n. 3, 7-16, 2004.
- _____. Flutuações da atenção no processo de criação. In: LECERF, Eric; BORBA, Siomara; KOHAN, Walter (orgs.). **Imagens da Imanência** _ Escritos em memória de H. Bergson. Belo Horizonte: autêntica, 2007.

- LANGER, Susanne. The dynamic image: some philosophical reflections on dance. In: SORREL, W. (ed.). **The dance has many faces**. New York: World Publishing, 1951/1966/1992.
- LECERF, Eric; BORBA, Siomara; KOHAN, Walter (orgs.). **Imagens da Imanência** _ Escritos em memória de H. Bergson. Belo Horizonte: autêntica, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007, 437 p.
- _____. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. In: GUINSBURG, J. & FERNANDES, Silvia. **O Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 233- 254, 2009.
- LYOTARD, Jfran-François. **Affirmative Ästhetik**. Berlim, 1982, p.12.
- _____. **Discurso, Figura**. Tradução Josep Elias e Carlota Hesse. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1979, p. 9 – 42.
- MACIEL JR. **O todo aberto**: tempo e subjetividade em Henry Bergson. 1997. Dissertação (Mestrado em Filosofia) _ Dep. de Pós-Graduação de Filosofia, UERJ, Rio de Janeiro, 1997.
- MARTINS, Carlos J. Considerações sobre a relação entre corpo e alma na obra de Henri Bergson. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL HENRY BERGSON, 2007, Rio de Janeiro. **Anais do Colóquio Internacional Henri Bergson**, Rio de Janeiro: UERJ, 2007.
- METONÍMIA. PRIBERAM Dicionário de Língua Portuguesa on-line. Disponível em: www.priberam.pt. Acessado em mai. 2007.
- NEDDAM, Alain. Uma dramaturgia do inapreensível. **Nouvelles de Danse**. Tradução Cassia Navas, Bruxelles: Contredanse, n. 31, 15-18, 1997. (Mimeo).
- ORTEGA, Francisco & BEZERRA JR., Benilton. O sujeito Cerebral. **Mente e Corpo**. [S. I.] Duetto Editorial, n. 162, jul. 2006.
- PARAMIO, Agapito Martinez. Grotowski e a vía do coñecemento. **Anuario Galego de Estudios Teatrais**. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 193- 207, 2001.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RAUTER, Cristina Mair Barros. **Clínica do Esquecimento**: Construção de Uma Superfície. 1998. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) _ PUC, São Paulo, 1998. (Mimeo).

- ROSSETTI, Regina. **Movimento e Totalidade em Bergson**: a Essência Imanente da Realidade Movente. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2004. (Ensaio de Cultura; n.25).
- RUSSO, Jane A. & PONCIANO, Edinal. T. O sujeito da Neurociência: da naturalização do homem ao re-encantamento da natureza. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, 12(2), 345-373, 2002.
- SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação**. Construção da Obra de Arte. Vinhedo: Horizonte, 2006, 176 p.
- SÁNCHEZ, José A. **Dramaturgias de la imagem**. Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, 144 p. (Colección Monografías).
- SENTIMENTO. In: ESPASA CALPE Dicionário Enciclopédico Etimológico. Barcelona: Espasa - Calpe, 1970, p.1029-1031.
- ZOURABICHVILI. François. **O Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.
- ZUMTHOR. **Introdução à Poesia Oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.
- _____. **Performance, Recepção e Leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Bibliografia*

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira de Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Sol, 2000. (Série Objetivo).
- BALTAZAR, Márcia C. Matéria e Memória na Criação do Ator. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL HENRY BERGSON, 2007, Rio de Janeiro. **Anais do Colóquio Internacional Henri Bergson**, Rio de Janeiro: UERJ, 2007. 1 CD-ROM.
- BALTAZAR, Márcia Cristina; LOPES, Sara; O acontecimento da voz. **Cadernos da Pós-Graduação IA**, Campinas [s.n.], v. 09, p. 69-72, 12/2007.
- BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel** – Tratado de Antropologia Teatral. Tradução Patrícia Alves. São Paulo: Ed. Hucitec, 1994.
- _____. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo / Campinas: Hucitec / Edunicamp, 1991.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. Tradução Luís Otávio Burnier. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.
- BARBOZA, Juliana Jardim. **O Ator Transparente**: treinamento com as máscaras do Palhaço e do Bufão e a experiência de um espetáculo: madrugada. 2001. Dissertação _ ECA, USP, São Paulo, 2001.
- BARROS, Myrian Lins de. **Autoridade & Afeto** _ Avós, filhos e netos na família brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- BENTLEY, Eric. **O Dramaturgo como Pensador**. Tradução Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BORBA, Siomara *et al.* A pesquisa em educação. A produção do conhecimento; um contraponto: Bergson e Bachelard. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL HENRY BERGSON, 2007, Rio de Janeiro. **Anais do Colóquio Internacional Henri Bergson**, Rio de Janeiro: UERJ, 2007.
- BORGES, Cecília de Almeida. **Dando corpo à palavra**: um exercício cênico sobre a voz. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) _ IA, UNICAMP, Campinas, 2004.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

- CABRERA, Theda. **Uma aprendizagem de sabores**: a palavra cênica construída a partir da conexão entre movimento, emoção e voz. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) _ IA, UNICAMP, Campinas, 2004.
- CANCIO, Marlène Ramirez. **Conversation with Denise Stoklos**. Disponível em: <http://homepage.mac.com/cancio/stoklos/conversationdenise.html>. Acesso em 20 mar. 2001.
- COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela vejo...** 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) _ IA, UNICAMP, Campinas, 2003.
- CUNHA, Gustavo T. **Grupos Balint Paidéia**: uma contribuição para a co-gestão e a clínica ampliada na Atenção Básica. 2009. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) _ Fac. Ciências Médicas, UNICAMP, Campinas, 2009.
- DAMÁSIO, A. **O Erro de Descartes**. Emoção, Razão e Cérebro Humano. Tradução Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **O Mistério da consciência**. Tradução Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução Cláudia SanÁnna Martins. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 101- 130.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. Tradução Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995 (1), p. 11- 37.
- _____. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996 (3), p. 9 – 29.
- ESPINOSA, B. **Ética**. Tradução Marilena de Souza Chauí *et al.* 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).
- FAO, Edward. Breves Considerações sobre a Arte de Ser Ator. **Os Fazedores de Letras _ Jornal da Associação de Estudantes da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa**. Lisboa: Universidade de Lisboa, n. 25, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**_ Nascimento da Prisão. Tradução Raquel Ramalhe. 25 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, p. 117 – 141.
- FUGANTI, Luiz. Transcrição Aula Aberta para o Projeto Solos do Brasil parte 1 de 5. Disponível em: www.escolanomade.com.br. Acesso em 30 jul. 2007.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I** _ Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução Flávio Paulo Meurer. 7 ed. Petrópolis:

- Editora Vozes, Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2005, p. 110- 131.
- GALEANO, Eduardo. **Mulheres**. Tradução Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca do Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- LÉVY, Pierre. **O que é o Virtual?** Tradução Paulo Neves. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p. 11-33.
- LOPES, Sara Pereira. Encarnando o Verbo. **Cadernos da Pós-Graduação IA**, Campinas: IA/UNICAMP, v. 09, 63-68, dez. 2007.
- _____. Apostila da Disciplina de Pós-Graduação em Artes: Voz Poética. IA-UNICAMP. 2006. (Mimeo).
- _____. **Diz isso cantando: A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro**. 1997. Tese (Doutorado em Artes) _ ECA, USP, São Paulo, 1997.
- LOUIS, Luis. **A comunicação do corpo na Mímica e no Teatro Físico**. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) _ PUC, São Paulo, 2005.
- MAGIOLINO, Lavínia Lopes Salomão. **Emoções: uma discussão sobre modos de conceber e teorizar**. 2004. Dissertação (Mestrado em Educação) _ FE, UNICAMP, Campinas, 2004.
- MARTINS, André. Nietzsche, Espinosa, o acaso e os afetos _ encontros entre o trágico e o conhecimento intuitivo. **O Que Nos Faz Pensar**. Rio de Janeiro: PUC-RJ; n. 14, 183-198, 2000. (Mimeo).
- NASCIMENTO F., Luiz Dias do. **O processo da produção do conhecimento em educação: a questão da imaginação**. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) _ Fac. Educação, UERJ, Rio de Janeiro, 2007.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral**. Uma Polêmica. Tradução, Notas e Posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- OKAMOTO, Eduardo. **O ator-montador**. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) _ IA, UNICAMP, Campinas, 2004.
- PAVIS, Patrice. **Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.49-120.
- PONTREMOLI, A. **Drammaturgia della danza**. Roma: Euresis Edizioni, 1997.

- REVISTA DO LUME. Campinas: UNICAMP. 1998 – 2003. Anual.
- ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim** (Corpo de Baile). 7 ed. v.12. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. (Coleção Sagarana).
- SAMUELS, Andrew; SHORTER, Bani; PLAUT, Alfred. **Dicionário Crítico de Análise Junguiana**. [S.l.], Andrew Samuels/Rubedo, 2003. Disponível em: www.rubedo.psc.br. Acessado em 01 jun. 2009.
- STOKLOS, Denise. **Teatro Essencial**. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993.
- _____. **Teatro essencial, uma possibilidade**. 2001. Disponível em : www.denisestoklos.com.br. Acessado em mar. 2006.
- VIEIRA, Marília Soares. **Técnica Energética**: Fundamentos Corporais de Expressão e Movimento Criativo. 2000. Tese (Doutorado em Educação) _ Fac. Educação, UNICAMP, Campinas, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz** . São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Anexo 1

Transcrevo abaixo como se desenrolou o meu processo de pesquisa/criação no Íterim entre os anos 2003 e 2004.

Objetivo a): Trabalhar impulso e contra-impulso junto com a voz

Prisioneiro é diferente de impulsos. (Diário, 4 de julho.)

Objetivo b) Testar a Voz Tubo e a Voz Esfera nos tons grave e agudo

Na parada, após o energético, sinto um calor na pele, na superfície do corpo. Gostaria de emitir uma voz mantendo essa qualidade no corpo.

Geralmente, quando começo a emitir a voz nesse momento, toda essa energia superficial vai para dentro, para a musculatura da voz.

Talvez se me esvaziar por dentro (Santo vazio que leva ao Fantasma) eu consiga essa voz, mas suspeito que ela seja aguda.

Então, tentar, com energia na superfície, emitir uma voz grave e não deixar o corpo ficar passivo e também não tenso internamente (tudo na superfície _ Voz Esfera) (Diário, 7 de julho).

Parada. E, com a preocupação de manter o calor da superfície e de dentro, continuei os movimentos, deixando a voz de molho (pré-voz).

Passei a cantar Penerei Fubá. Dinamizei. Guardei.

Vozes graves foram aparecendo, sem nenhum esforço na garganta. Outras foram surgindo (passeando) sem nenhuma condução. (Diário, 24 de setembro).

Objetivo c₁) Pesquisar a condução e a reação em mim da voz interna e da voz externa, ou da Voz Tubo e da Voz Esfera

Proposta: dinamizar os movimentos na Voz Esfera (difícil!). É mais fácil a dinamização do corpo na Voz Tubo _ essa voz conduz (ou é conduzida) o (pelo) corpo. (Diário, 10 de junho.)

Suspeitas:

A condução de energia (pele de concreto que impede o escape da energia) está mais para a Voz Tubo.

Flechas estão para a condução da voz. Voz que parte do abdômen que pode escapar pela pele ou não.

Santo está para Voz Esfera. (Diário, 11 de junho.)

Qual será a voz do Santo?

Será necessário relaxar a musculatura para aparecer a voz do Santo?

Voz do Santo é diferente da voz Fantasma? (Diário, 8 de julho.)

Imaginei que a voz do Santo fosse a Voz Esfera que expandiria para o espaço, mas isso não ocorreu.

Voz expandida requer relaxamento interno? (Diário, 9 de julho.)

Fantasma _ esvaziar por dentro (parou a voz).

Depois a voz retornou como ondas na praia/respiração pela boca.

**Descobri a voz Fantasma como a respiração da vida (chi do Taoísmo).*

Legal!

Pisca-pisca com o Fantasma. Senti o ligar e desligar sutilmente na pele.

Obs.: Acho que não preciso de tanta tensão no abdômen para manter o estado. (Diário, 10 de julho, condução de Theda.)

Deixar a voz conduzir o corpo. Parece que a musculatura “rareia” fica uma pele muscular na superfície do corpo que é empurrada docemente pela voz que vem de dentro. (Diário, 21 de janeiro de 2004).

Objetivo c₂) Pesquisar, na relação com os outros e o meio, a voz interna e a voz externa, ou a Voz Tubo e a voz Esfera.

Fiz uma experiência: cada um dançou a voz do outro e cantou para o outro dançar. Legal (Diário, 20 de agosto)!

Dinamizando o freio-de-mão, não saiu voz, então comecei a dançar (muito só corpo sem presença).

Aos poucos passei a cantar junto com a dança _ a música roubou ainda mais a atenção do corpo.

Ainda cantando, resolvi brincar com o corpo presente em outro espaço (não acordando o vento na hora do vento e fazendo vento na hora da calmaria).

Depois guardei a voz e continuei com essa pesquisa no corpo até parar e continuar entrando e saindo do espaço.

Ah! Quando eu ainda estava cantando, quando tirava o corpo do espaço, a voz ficava no espaço (corpo fora, voz dentro).

Quero ainda pesquisar se é possível fazer o mesmo só com a voz. quero jogar com o corpo e a voz nessas possibilidades de dentro e de fora do espaço/tempo (Diário, 25 de setembro).

Depois tentei fazer a voz em outro espaço-tempo e o corpo presente. Impossível. A voz não deixa de ser “daqui” e a preocupação em torná-la “de lá” fazia eu me esquecer do corpo e ele se tornar maquinal.

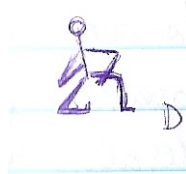
Transformei tudo em presente, corpo e voz estavam tudo um só (Diário, 29 de setembro).

Anexo 2

Ações extracotidianas criadas no Grupo Íterim entre os anos 2002 e 2003. Levantamento anotado em meu Diário de Pesquisa Prática no Íterim, em 22 de julho de 2003:

- **Voz índio:** lembra os cantos e danças de índios (homens) e tive vontade de bater (pisar com força) _ “dançar” com os pés. É um som que vibra em toda a coluna (costas baixa _ lombar) e ritmada como impulsos.
- *Passeio da voz no corpo:* às vezes, ela conduz o movimento, outras, o movimento conduz a voz.
- *Voz para atingir o outro.*
- *“Peneirei Fubá” com lançamentos de partes do corpo:* a música conduz os movimentos, ou seja, ao ressoar em alguma parte parece que essa parte quer sair/escapar do corpo.
- *Música só em ondas/pulsão.*
- **Voz sopro:** vibração na coluna, movimento descendente: Ooooo, movimento ascendente: Diiiiiii.
- **Voz sopro na cabeça:** mesmas notas e melodia da Voz sopro, só que mais agudo. Tudo em som de iiiiii. A primeira nota vibra em V do céu da boca (na frente) até as têmporas. A segunda, também em iiiii, eu sentia sair pelo topo da cabeça e conduzir o movimento.

- *Estátua: Jarro _ tudo paralelo, tronco-pescoço reto, pouco inclinado para baixo e torcido para a direita. Grande abertura na virilha.*



- **Voz sopro com impulso e contra-impulso:** *contra-impulso com vibração nas costas e mais grave (ex: iiiii) e o impulso com uma vibração na frente do tronco e um pouco mais aguda (ex.: eeeee). Vice-versa (testar).*
- **Voz grave-aguda:** *voz que ressoa no tronco (frente?) e dentro do nariz (entre nariz e palato) ao mesmo tempo.*
- **Voz coceira de rosto** *(principalmente nariz): parece uma risada, vem de um impulso rápido do abdômen. Corpo conduz a voz.*
- **Voz índio metal:** *mesmo ritmo da Voz Índio _ impulso que vem do abdômen e ressoa na cabeça; corpo não pára.*
- **Voz monstro:** *voz na garganta que lembra voz de monstro (faz bebê chorar).*
- **Voz esfera:** *deixar de forçar para sair a voz, o corpo todo reverbera _ som conduz totalmente o corpo (geralmente, voz aguda).*
- **Voz LUZ:** *voz de abdômen que entra, ao invés de sair, o som S é um pouco esticado e a pulsão do abdômen faz os olhos fecharem. A sonoridade da palavra trás a sensação de ser penetrada por luz/claridade através dos olhos.*

- *Voz tubo: função maior da boca/ garganta.*
- *Condução de energia com voz.*
- ***Voz que leva para trás:*** *voz que parte do abdômen e vai para a nádega direita e depois para toda a perna (principalmente a parte de trás) até o pé direito. A perna se estica para trás e leva o corpo para trás, na diagonal. Plano médio, perna esquerda bem dobrada. Voz grave.*
- *Estado de pisca-pisca.*
- ***Voz pássaro:*** *parte do abdômen pelas costas, nuca até atrás da cabeça, aguda e compassada (relógio). Leva-me para trás e para cima; puxada pelas costas, nuca e cabeça.*
- ***Voz Fantasma:*** *ondas na praia, respiração pela boca. Respiração da vida.*

Anexo 3

Corpo da Velha (anotações sobre a fisicidade da entrevistada e colaboradora sobre o seu andar):

- *Corcunda maior do lado esquerdo. Parece que ombro esquerdo é maior. Tensão/inclinação só na cervical. Lombar reta.*
- *Pescoço inclinado para baixo (tensão), queixo caído. Língua atrás dos dentes de cima. Papo.*
- *Mais firmeza e peso do lado esquerdo. Cai mais para frente do lado esquerdo.*
- *Pés arrastados e virados para dentro. Arrasta mais a perna direita que é muito virada para dentro. Pernas bambas e abdômen fraco.*
- *Leve tremor no abdômen (motor das ações).*
- *Ritmo lento.*
- *Apóia-se com mão esquerda nas paredes. Dificuldade de virar a cabeça para a esquerda.*
- *Joelho esquerdo mais para fora. Joelho direito reto. Peso no pé esquerdo vai para a borda interna. Quadril esquerdo é que puxa o deslocamento da perna esquerda.*
- *Compensa a corcunda e o quadril puxando para trás o ombro esquerdo que leva um pouco o braço também para trás.*
- *Muita tensão nas articulações e barriga. Atmosfera densa e ossos duros.*
- *Mão travada. Pontas dos dedos tremem.*

- *Mãos suam.*
- *Peitos bem caídos.*
- *Rugas entre as sobrancelhas e entre queixo/boca e bochechas.*
Sobrancelha direita mais alta. Começo da sobrancelha esquerda bem caído (atrapalha o olho).
- *Corpo cansado.*
- *Corpo torto. Lado esquerdo mais erguido e direito mais para baixo (pesa para baixo).*
- *Bengala na mão direita.*

Anexo 4 _ Currículo de Tiche Vianna

Tiche Vianna é atriz, diretora e pesquisadora de teatro, formada pela Escola de Arte Dramática (EAD/ECA em 1987) da Universidade de São Paulo. Especializou-se na linguagem das máscaras e na Commedia Dell'Arte, na Itália, pela Università degli Studi di Bologna (1989/90) e pelo Firenze of Papier Machê (antigo Alice Atelier – 1988/89). Lecionou (1992/1994) e coordenou (1997) a Escola Livre de Teatro de Santo André/SP e foi professora de improvisação, interpretação e máscaras no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp (1994/1999). Desenvolve trabalhos de orientação de Pesquisa e Projetos de Montagem junto à ECA e EAD.

É sócia fundadora do BARRACÃO TEATRO – espaço de investigação e criação teatral, ao lado de Esio Magalhães, onde pesquisam o ator como veículo da expressão teatral, tendo por base a linguagem de máscaras, a commedia dell'arte, o palhaço e o teatro popular. Coordena os trabalhos do Núcleo de Estudos do Barracão Teatro sobre a dramaturgia e a cena contemporânea, o ator e o público contemporâneo.

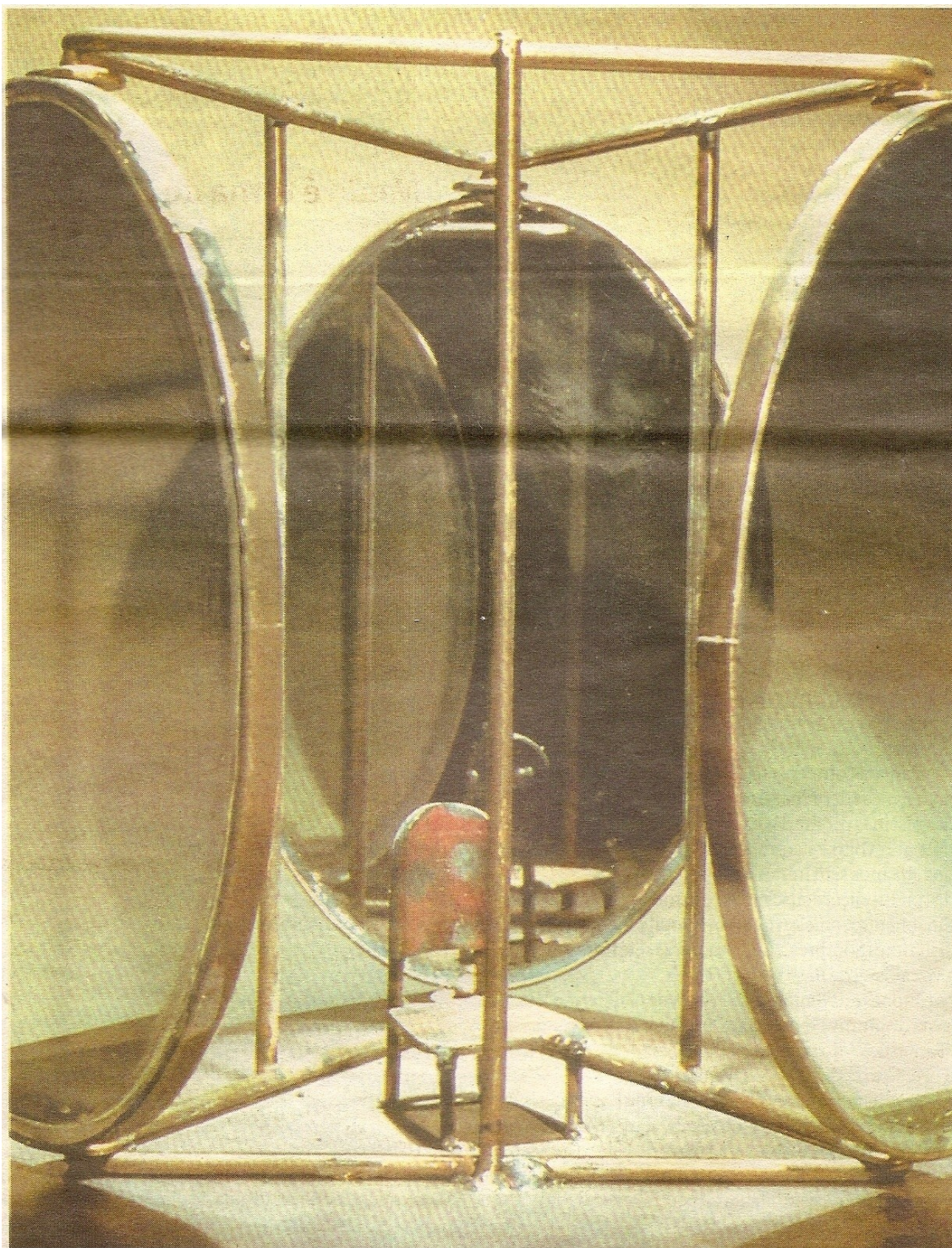
Alguns trabalhos, dos quais participou como atriz: “Uma rapsódia de personagens extravagantes” (1992) criação coletiva dirigida por Cristiane Paoli-Quito, “Ôneiron” (1993), dirigido por Leopoldo Pacheco e “Instrangeira”, (2002) espetáculo realizado dentro do projeto Solos do Brasil.

Como diretora/pesquisadora, realizou entre outros, os seguintes espetáculos: “A lenda do amor entristecido” (1995), “Ninguém”, (1998), “Birosca-

Bral" (2003/2004), "Olhos de Coral", "tantas outras quantas" (2005), "Freguesia da Fênix" (2005/2006) e "Encruzilhados: Entre a Barbárie e o Sonho" (2007).

Foi responsável pela preparação dos atores das microsséries "Hoje é Dia de Marias", primeira e segunda jornadas), "A Pedra do Reino" e "Capitu" exibidas pela Globo entre 2005 e 2008, dentro do Projeto Quadrante, sob direção de Luiz Fernando Carvalho.

Anexo 5_ “Sem título”, de Louise Bourgeois



Anexo 6 _ Currículo de Abel Saavedra

Abel Saavedra é ator, diretor, palhaço, manipulador e artesão de bonecos, iluminador teatral e cenotécnico. Especializou-se como manipulador, na Espanha, com os professores Philippe Genty e Mary Underwood, curso organizado pela UNIMA Andalucía- Sevilha. Iniciou-se em clown com Ricardo Puccetti e Carlos Simioni (Lume) e Philippe Gaulier.

É sócio fundador do Grupo Seres de Luz Teatro ao lado de Lili Curcio, sediado em Campinas.

Alguns trabalhos, dos quais participou como ator, manipulador e clown: “Espalhando Sonhos”, “Pipistrello” (Direção: Nani Colombaioni), temporada verão do circo “Ercolino” (de Leris Colombaioni), "Cuando Tú no estás" , "A-la-pi-pe-tuá !!", “Convocadores de Estrelas” (Direção : Rafael Curci, espetáculo contemplado pelo Edital SESI de Produções Teatrais Inéditas de 2007).

Como diretor, realizou entre outros, os seguintes espetáculos: "Quando ando em pedaços, ou notas sobre minha mãe" (Atriz: Paula Ferrão- Prêmio Myriam Muniz de Teatro da FUNARTE 2007).

Alguns trabalhos como cenotécnico e iluminador: “O que seria de nós sem as coisas que não existem” (LUME Teatro, Dir: Norberto Presta), “Freguesia da Fênix” (Dir: Tiche Vianna), “Convocadores de Estrelas” (Direção Rafael Curci).

Anexo 7 – Currículo de Marco Scarassatti (1971, Campinas/Brasil)

Compositor formado pela Unicamp, desenvolve pesquisa de criação e construção de esculturas e ambientes sonoros. Mestre em Multimeios e Doutor em Educação, possui artigos publicados nas áreas de Trilha Sonora, Educação Musical e Curadoria em Música Contemporânea. Curador da exposição Paisagens Plásticas e Sonoras (2005) e do I Encontro de Música Improvisada, realizado na Unicamp em Dezembro de 2007. Participou como assistente de direção musical de Livio Tragtenberg na Berliner Strasse Orchestre, uma orquestra formada por músicos que tocam nas ruas de Berlim, durante o festival Brasil em Cena, em Berlim, maio de 2008. Participou com peças musicais e performances dos seguintes festivais: ISIM Conference (EUA, 2007), 3ª Bienal Patagônica (2007), Encuentro de Arte Sonoro Tsonami (Chile, 2007) e Buenos Aires (2009), Festival Zeppelin 2008 (Espanha). Lançou pelo selo europeu Creative Sources Records o cd Sonax, ao lado de Nelson Pinton e Marcelo Bomfim. Cineasta autodidata, seu curta metragem A Terra do Silêncio, ganhou 12 prêmios entre os anos de 2002 e 2003. Professor da Faculdade Cásper Libero. Autor do livro Walter Smetak: o alquimista dos sons (Edições Sesc e Editora Perspectiva – coleção Signos Música).

Anexo 8 _ Trajetória do espetáculo TANTAS OUTRAS QUANTAS

TANTAS OUTRAS QUANTAS foi estreado em novembro de 2004 na sede do Lume Teatro, em Campinas.

Em 2005:

13/03: Mostra de Espetáculos Femininos _ Solos Fértéis, Barracão Teatro, Campinas.

23 a 27 de março: Festival de Curitiba (Fringe).

Em 2007:

21/03: Salão Vermelho da Prefeitura Municipal de Campinas, comemoração ao Dia Internacional da Mulher.

14/04: Salão Vermelho da Prefeitura, abertura da 3ª. Conferência Municipal de Políticas Públicas para as Mulheres.

27 a 29 de abril: Espaço Cultural Semente, Barão Geraldo.

9 a 11 de maio: Centro de Convivência Cultural da Vila Padre Anchieta.

13 de junho: Casa de Cultura Tainã, Vila Padre Manoel da Nóbrega.

21 e 22 de junho: Centro de Convivência Cultural Carlos Gomes, Cambuí.

5/07: 1º. Festival de Teatro da Região Metropolitana de Campinas, em Vinhedo.

Em 2008:

6/03: SESC Thermas de Presidente Prudente

18/03: SESC Santo André

16 a 18 de maio: CC da Vila Pd. Anchieta, Campinas

14/06: versão pocket no Cabaré do Semente, Campinas

16/09: FEIA _ Festival do Instituto de Artes da UNICAMP

20/09: Festival de Teatro de Mogi Mirim

9/10: Festival Nacional de Teatro da UNICENTRO, Guarapuava/PR:

Prêmios: Melhor Iluminação

Melhor Sonoplastia

Indicações de melhor direção e cenário.

31 de outubro, 1 e 2 de novembro: Espaço Cultural SantelisaVale, Ribeirão

Preto/SP

Em 2009:

23/01: 6a. Bienal da Une, Salvador/BA.

11/10: III Festival Universitário de Patos de Minas/MG.

Prêmios: Melhor Espetáculo - Drama

Melhor Atriz - Drama